



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 Луиђи 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**

102

НОВИ САД • 2022

МАТИЦА СЕРБСКАЯ
ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

MATICA SRPSKA
DIVISION OF LITERATURE AND LANGUAGE

СЛАВИСТИЧЕСКИЙ СБОРНИК
REVIEW OF SLAVIC STUDIES

102

НОВИ САД

САДРЖАЈ — CONTENTS — СОДЕРЖАНИЕ

СТУДИЈЕ И РАСПРАВЕ

Ирена Шпадијер, Homo scribens — homo praesens: <i>Стефан Првовенчани</i>	13
Тихомир Брајовић, Поетика љубавног говора: лирски дијалог Ерос аи Логоса . .	25
Марина Уртминцева, Пространство и его функција в структури пушкинских текстов (от <i>Медного всадника</i> к <i>Капитанской дочке</i>)	51
Тамара Жужгина-Аллахвердян, Элегии А. Шенье о Неэре в контексте рус- ской анакреонтики	71
Jasmina Voјvodić, Nikolaj Gogolj u tumačenju Tanje Popović	93
Аркадий Гольденберг, Души живые и мертвые в художественном простран- стве Гоголя	105
Андрей Фаустов, Игра природы и капитан Лебядкин	121
Оливера Жижовић, Лав Николајевич Толстој: уметност као истина о тајнама људске душе	137
Елена Гордеева, Танатолический дискурс российской библиографической пери- одики конца XIX — начала XX вв.	155
Корнелия Ичин, Раскольников — брат югославских авангардистов	167
Елена Тырышкина, Глеб Маматов, «Зеленый ужас» Бориса Поплавского: две редакции (1927, 1938)	179
Елена Толстая, Мадмуазель и Медный всадник: источники и составные части ранних рассказов Набокова	201
Vladimir V. Feshchenko, From Babel to Babble: the Russian Poetic Neo-Avant- Garde after the Loss of Speech	213
Михаил Павловец, «Тематические книжечки» Константина К. Кузьминского как поэтические книги неоавангарда	225
Наталія Білик, Теологічний зміст інтермедіального виміру роману М. Продано- вича <i>Саг у Венеції</i>	239
Ирина Зыкова, Интермедиальность в моделировании поэтики кинодискурса . .	251
Лана Јекнић, Класика на сцени „Кољада-театра“	269

ПРИЛОЗИ И ГРАЂА

Александра Павловић, <i>Јесї Хрисїос и амейїсїом: кључ разуменија</i> Јоани- кија Галатовског у Венцловићевој <i>Бесеги на Среїење Госїодње</i> из 1743. године . . .	305
Андрей Устинов, Игорь Лоцилов, Судьба и гибель женщины-поэта: мате- риалы к творческой биографии Татьяны Ефименко	313

Дмитриј Бреслер, Коллаж и гротеск Константина Вагинова	359
Дмитриј Сичинава, <i>Тяжелая лира: От Ходасевича к Вагинову или наоборот?</i>	377
Merima Omeragić, Pregled feminističkih istraživanja književnosti u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji	387
Оксана Микитюк, Лінгвоперсона Дмитра Донцова як фокус розуміння максими «характер»	411
Биљана Стикић, Бранкица Марковић, Лингвистичка рецепција француске моде након Првог светског рата: нови компаративни хроматски спектар у српском језику	427
Саша Марјановић, Српски глагол у чешким цепним двојезичницима: опис флексије и примена	447

ПРИКАЗИ

Jeremy Howard, <i>Balkan Fabrications: From Fra and Jessie Newbery's 'Serbian' Turn</i> , Bristol: Sansom & Co, 2022, 296 p. (<i>Марија Кувекаловић</i>)	471
Ајдачић Дејан (ур.), <i>Словенска научна фанџасџика код Срба</i> . Београд: Алма, 2021, 323 стр. (<i>Александра Корга-Пејровић</i>)	474
Jasmina Vojvodić (ur.), <i>Dvjesto godina Dostoevskog</i> . Zagreb, Disput, 2021, 396 str. (<i>Немања Марјановић</i>)	478
Татјана Јововић, <i>Драмски експеримент Зинаиде Хилџијус</i> . Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2021, 184 стр. (<i>Лана Јекнић</i>)	482
Ольга Буренина-Петрова, <i>Анархизм и искусство авангарда</i> , Санкт-Петербург: Петрополис, 2021, 295 стр. (<i>Јелена Кусовац</i>)	486
Елена Кусовац, <i>От абсурда к психоделике</i> . Белград: Издательство филологического факультета в Белграде, 2021, 179 стр. (<i>Нага Милићевић</i>)	489
Jean-Philippe Jaccard, Annick Morard, Nathalie Piégay (ed.), <i>Svetlana Alexievitch: la littérature au-delà de la littérature</i> , Genève: Éditions de Bâconnière, 2019, 176 p. (<i>Корнелија Ичин</i>)	491
Емил Ниами, <i>Речник на џаронимџије во македонскиој јазик</i> , Скопје: Книгоиздателство МИ-АН, 2020, 231 стр. и Емил Ниами, <i>Речник на анџонимџије во македонскиој јазик</i> , Скопје: Книгоиздателство МИ-АН, 2021, 220 стр. (<i>Весна Николић</i>)	493
Рајна Драгићевић, <i>Грамаџика у оџлегалу семанџије</i> . Београд: Чигоја штампа, 2020, 236 стр. (<i>Горан Милашин</i>)	498

ХРОНИКА

Међународна научна конференција „Савремена српска фолклористика XII“, Тршић, 30. септембар — 2. октобар 2022. године (<i>Дражана Ђурић</i>)	505
Научна конференција „Језик нишких медија“, Огранак САНУ у Нишу, 29.11.2022. године (<i>Марина Јањић</i>)	506
Регистар кључних речи	509
Списак сарадника	513
Упутство за припрему рукописа за штампу	517
Рецензенти	526

САДРЖАЈ — CONTENTS — СОДЕРЖАНИЕ

ARTICLES AND TREATISES

Irena Špadijer, Homo scribens – homo praesens: Stefan Prvovenčani	13
Tihomir Brajović, Poetics of Love-discourse: Lyrical Dialogue of Eros and Logos . .	25
Marina Urtmintseva, Space and its Functions in the Structure of Pushkin's texts (from <i>The Bronze Horseman</i> to <i>The Captain's Daughter</i>)	51
Tamara Zhuzhgina Allahverdian, A. Chenier's elegy about Neere in the Context of Russian Anacreontics	71
Jasmina Vojvodić, Nikolai Gogol in the Interpretation of Tanja Popović	93
Arkady Goldenberg, Souls Living and Dead in Gogol's Artistic Space	105
Andrey Faustov, Carpice of Nature and Captain Lebyadkin	121
Olivera Žižović, Lev Nikolaevich Tolstoy: Art as the Truth about the Secrets of the Human Soul	137
Elena Gordeeva, Thanatological discourse of Russian Bibliographic Periodicals on the End of the 19 th – the Beginning of the 20 th Century	155
Kornelija Ičin, Raskolnikov – Brother of Yugoslav Avant-gardists	167
Elena Tyryshkina, Gleb Mamatov, "Green Horror" by Boris Poplavsky: Two Editions (1927, 1938)	179
Elena Tolstoy, Mademoiselle and the Bronze Horseman: Sources and Components of Nabokov's Early Stories	201
Vladimir V. Feshchenko, From Babel to Babble: the Russian Poetic Neo-Avant- Garde after the Loss of Speech	213
Mikhail Pavlovets, Konstantin K. Kuzminsky's "Thematical Bookies" as Poetic Books of Neoavant-garde	225
Natalia Bilyk, Theological Content of the Intermediate Dimension of M. Prodanovich's novel <i>Garden in Venice</i>	239
Irina Zykova, Intermediality in Modeling the Poetics of Cinematic Discourse	251
Lana Jeknić, Classics on the "Kolyada-theater" Stage	269

CONTRIBUTIONS AND MATERIALS

Aleksandra Pavlović, <i>Christ is Also an Amethyst</i> : Ionikii Galatovsly's <i>Key to Under- standing</i> in Venclovič's <i>Sermon on the Presentation on the Lord</i> from 1743.	305
Andrei Ustinov, Igor' Loshchilov, The Life and Death of a Woman Poet: Mate- rials Towards Literary Biography of Tat'iana Efimenko.	313

Dmitrii Bresler, Konstantin Vaginov's Collage and Grotesque	359
Dmitrii Sichinava, <i>Heavy Lyre</i> in poems by Khodasevich and Vaginov: What was the Direction of Borrowing?	377
Merima Omeragić, The Review of Feminist Research of Literature in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia	387
Oksana Mykytyuk, Dmytro Dontsov's Linguoperson as a Focus of Understanding Maxim "Character"	411
Biljana Stikić, Brankica Marković, Linguistic Reception of French Fashion after The First World War: A New Comparative Chromatic Spectrum in the Serbian Language	427
Saša Marjanović, Serbian Verb in Czech Pocket Bilingual Dictionaries: Inflection Description and its Application	447

REVIEWS

Jeremy Howard, <i>Balkan Fabrications: From Fra and Jessie Newbery's 'Serbian' Turn</i> , Bristol: Sansom & Co, 2022, 296 p. (Marija Kuvikalović)	471
Ајдацић Дејан (ур.). Словенска научна фантастика код Срба. Београд: Алма, 2021, 323 стр. (Aleksandra Korda-Petrović)	474
Jasmina Vojvodić (ur.). <i>Dvjesto godina Dostoevskog</i> . Zagreb, Disput, 2021, 396 str. (Nemaња Marjanović)	478
Татјана Јововић. <i>Драмски експеримент Зинаида Хитијус</i> . Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2021, 184 стр. (Lana Jeknić)	482
Ољга Буренина-Петрова. <i>Анархизм и уметност авангарда</i> , Санкт-Петербург: Петрополис, 2021, 295 стр. (Jelena Kusovac)	486
Елена Кусовац. <i>От абсурда к психоделике</i> . Белград: Издање филолошког факултета у Белграде, 2021, 179 стр. (Nada Milićević)	489
Jean-Philippe Jaccard, Annick Morard, Nathalie Piégay (ed.). <i>Svetlana Alexievitch: la littérature au-delà de la littérature</i> , Genève: Éditions de Bâconnière, 2019, 176 p. (Kornelija Ićin)	491
Емил Ниами, <i>Речник на антонимиие во македонскиот јазик</i> , Скопје: Книгоиздателство МИ-АН, 2020, 231 стр. и Емил Ниами, <i>Речник на антонимиие во македонскиот јазик</i> , Скопје: Книгоиздателство МИ-АН, 2021, 220 стр. (Vesna Nikolić)	493
Рајна Драгићевић. <i>Грамајика у оџлегалу семантике</i> . Београд: Чигоја штампа, 2020, 236 стр. (Goran Milašin)	498

CHRONICLE

International Scientific Conference "Modern Serbian Folkloristics XII", Tršić, 30 September – 2 October 2022 (Dragana Đurić)	505
Scientific conference "Language of Media in Niš", SASA Branch in Niš, 29 November 2022 (Marina Janjić)	506
Register of key words	509
List of contributors	513
Instructions for authors	517
Reviewers	526



Фотографија Еме Беднарж

Овај број *Зборника Матице српске за славистику* посвећујемо сенима проф. др Тање Поповић (1963–2020), дугогодишњег и незаменљивог члана наше редакције, великог znalца књижевнотеоријске мисли, српске и руске књижевности. У филологији ће Тања Поповић остати упамћена као аутор *Речника књижевних термина* (2007) и књига: *Последње Сарајлијино дело* (1992), *Динамика традиције* (на руском, 1996), *Српска романџичарска поема* (1999), *Појраза за скривеним смислом (компаративистичка читања)* (2007), *Поема или модерни еп* (2010), *Песници и поклоници* (2010), *Стратегије приповедања* (2011), *А. С. Пушкин у дијалогу с другим* (на руском, 2018), *Источни канон* (2019). Са захвалношћу за импозантан допринос филолошкој науци, памтимо проф. др Тању Поповић као несвакидашњег ерудиту, заљубљеника у књижевност и личност високих моралних назора.

Этот выпуск *Славистического сборника Матицы сербской* посвящаем скорбящей тени проф. д-р Тани Попович (1963–2020), многолетнего и незаменимого члена нашей редколлегии, большого знатока литературоведения, сербской и русской литературы. В филологической науке Таня Попович остается как автор *Словаря литературных терминов* (2007), также книг: *Последнее произведение Сарайлии* (1992), *Динамика традиции* (на рус. яз., 1996), *Сербская романтическая поэма* (1999), *В поисках скрытого смысла (компаративистское прочтение)* (2007), *Поэма или модернистский эпос* (2010), *Поэты и поклонники* (2010), *Стратегии повествования* (2011), *А. С. Пушкин в диалоге с другим* (на рус. яз., 2018), *Восточный канон* (2019). С благодарностью за вклад в филологическую науку, помним проф. д-р Таню Попович как незаурядного эрудита, рыцаря литературы и личность высоких нравственных принципов.

We dedicate this issue of the *Matica Srpska Journal for Slavic Studies* to the memory of Professor Tanja Popović (1963-2020), an irreplaceable member of our editorial board for many years, a great scholar of literary theory and Serbian and Russian literature. Tanja Popović will be remembered in the field of philology as the author of the *Dictionary of Literary Terminology* (2007) and the following books: *Sarajlija's Last Work* (1992), *Dynamics of Tradition* (in Russian, 1996), *Serbian Romantic Poetry* (1999), *A Quest for Hidden Meaning (Comparative Reading)* (2007), *Poem or Modern Epic* (2010), *Poets and Devotees* (2010), *Strategies of Narration* (2011), *A. S. Pushkin in the Dialogue with the Other* (in Russian, 2018), *East Canon* (2019). Grateful for her impressive contribution to the philological science, we remember Professor Tanja Popović as an extraordinarily erudite scholar, a lover of literature and a person of high moral standards..

Уредници

Ирена Шпадијер
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
i.spadijer@gmail.com

Irena Špadijer
University of Belgrade
Faculty of Philology
i.spadijer@gmail.com

HOMO SCRIBENS — HOMO PRAESENS: СТЕФАН ПРВОВЕНЧАНИ*

HOMO SCRIBENS — HOMO PRAESENS: STEFAN THE FIRST-CROWNED

У чланку се анализира Житије светог Симеона чији је аутор први српски краљ, Стефан Првовенчани. Рад се бави транспоновањем стварности и реалних историјских догађаја у књижевни култни текст у случајевима када писац свесно наглашава своје присуство и за које знамо да јесте несумњиво. Питања која се постављају и на која се дају одговори јесу: Да ли се у том случају наратија или описи доживљене стварности разликују од уобичајене фикције, од уобичајеног књижевног поступка којим се (ре)-конструише стварност и „дочарава“ веродостојност исказа. Да ли ауторово непосредно присуство догађајима о којима пише јесте залога аутентичности или није?

Кључне речи: писац као сведок, Стефан Првовенчани, Житије светог Симеона.

The article analyses the *Life of St Simeon* authored by the first Serbian king, Stefan the First-Crowned. The article deals with the transposition of reality and real historical events into a literary, cultic text in cases where the author consciously emphasises his presence which we know to be unquestionable. The questions posed and answered in the article are the following: In that case, do the narration and descriptions of the experienced reality differ from common fiction, a customary literary procedure used to (re)construct the reality and “reinforce” the credibility of the text? Is the author’s presence at the events that he writes about the guarantee of authenticity or not?

Keywords: writer as a witness, Stefan the First-Crowned, Life of St Simeon.

* Рад је настао у оквиру истраживања на пројекту Балканолошког института САНУ, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, бр. 177003 (*Средњовековно наслеђе Балкана: институције и култура*).

Специфичност средњовековне књижевности у односу на уметничко стварање претходних и, особито, потоњих епоха огледа се на више планова.¹ Систем жанрова, однос према оригиналности, ауторско начело, схватање времена и простора — у великој мери представљају особен поетички феномен у односу на остале периоде у историји уметничке мисли (Лихачов 1972; Аверинцев 1977; Богдановић 1980; Brown 2006; Špadijer 2012). Уместо ауторског принципа, који доминира у уметности новог века, а који се огледа у издвајању, посебности и оригиналности, средњовековна поетика истиче начело жанра, а уместо индивидуализованог књижевног израза — топику и књижевну етикецију, систем општег, заједничког и универзалног исказа (Богдановић 1980: 62). Томе треба додати и својеврсну *йарадоксалност*, која се у уметничком поступку карактерише супротстављеношћу појмова, често њиховим набрајањем које доприноси свеобухватности и заокружености, јер тежња ка тоталитету у средњовековној уметности кореспондира са тежњом ка досезању пуноће бића (Водолазкин 2013: 11).

Елементи уметничког обликовања, с једне стране, и стварне тежње дела (тражење истине), с друге, проистичу из основних начела средњовековног књижевног стварања. Читалац (слушалац) и писац налазе се у сразмерном односу — први тражи истину, а други је пружа. „Средњовековни писци не измишљају и све што казују нема привид истине, већ је истинито као књижевна и стварна истина“ (Трифунуовић 1976: 15). Овде није реч о реализму јер писац, ма колико то изгледало противуречно, казује истинито, а не реално — „Писац није загладан у стварност живота, већ у истину живљења свога јунака“ (Трифунуовић 1976: 15). Тај однос према стварности, односно према *вишој истини* која се очитује у средњовековном делу, посебно је занимљиво посматрати у хагиографској књижевности, особито са становишта ауторског/ауторовог односа према самој теми.² Наша пажња ће у овом раду бити усмерена на транспоновање стварности и реалних историјских догађаја у књижевни, култни текст у случајевима када писац свесно наглашава своје присуство и за које знамо да јесте несумњиво.

Није, дакле, реч о аутору који је само *савременик* догађаја, па је са њима свакако био добро упознат и о њима тачно обавештен. Овде се ради о *физичком* присуству, односно о правом очевицу. Питања која се притом постављају јесу: Да ли се у том случају наратија или описи доживљене стварности разликују од уобичајене фикције, од уобичајеног књижевног поступка којим се (ре)конструише збиља и „дочарава“ веродостојност исказа? Да ли ауторово непосредно присуство догађајима о којима пише јесте залога аутентичности или није?

¹ О томе је одавно и више пута расправљано у науци (Бицилли 1919; Huizinga 1964; Аверинцев 1977; Гуревич 1994; Водолазкин 2013 и др.).

² Део ових истраживања, који се тичу појединих старих српских писаца (Свети Сава и Данило II) изложен је на X (Шпадиер 2020), а настављен на XII Римским Кирило-Методијевским чтенијима 2022. Тања Поповић била је управо последњих месеци свога живота драгоцен саговорник у разговорима на ову тему и, као и деценијама раније, поуздани први читалац мојих текстова.

Средњовековном аутору, као и ауторима свих времена (њему можда још и више), суштински јесте важно да му верујемо. Он залаже сав ауторитет написане/изговорене Речи да би исказао вечну истину и својим појединачним делом испричао повест о општој историји спасења. Стога се не ради о транспоновању пуке стварности — у средњовековној уметности свакако није реч о мимезису (у његовом основном значењу) као битној уметничкој категорији. Реч је о ауторовом (па следствено томе и рецепијентовом) *односу* према стварности, његовом *вредновању* тог односа: да ли је за средњовековног писца (и рецепијента) уопште важно физичко присуство да би његово сведочанство било аутентично у толикој мери да теми о којој пише, односно личности коју прославља (до)даје на значају и узвишености?

Питање свих питања средњовековне књижевности јесте топка. Топоси као кључ књижевне комуникације омогућавају општење — шифровање али и дешифровање мисаоног садржаја — и доприносе успостављању емоционалног стања и односа између аутора и рецепијента (Богдановић 1980: 62–63).³ Стога један од путева којим би се медиевиста могао упутити у својој анализи јесте и онај који би показао у којој је мери чињеница присуства писца у делу *исказана ѿојосима* (и којим) и каква је њихова улога у обликовању личног ауторског искуства. Да ли је тај јединствени, индивидуални (и непоновљиви) доживљај стварности вредан посебног уобличавања или га је, у традицији средњовековне поетике, баш стога што је личан, било потребно увити у препознатљив и прихватљив *locus communis*? Све су то питања која се у анализи хагиографског наратива озбиљно намећу, али на која није могуће овом приликом одговорити.

* * *

Овога пута наша тема је Стефан Првовенчани (1196–1227), старији брат првог српског књижевника, светога Саве, и син оснивача династије Немањића, која је више од два века владала средњовековном српском државом. На почетку своје владавине велики жупан, а од 1217. првовенчани српски краљ, Стефан се, као што је познато, бавио и књижевним радом.⁴ Поред неколико повеља, од којих је за историју књижевности најважнија (са становишта аренге и наратије) тзв. II Хиландарска повеља (око 1207),⁵

³ О топосима и њиховој улози у грађењу хагиолошких типова у византијској и словенској химнографији и, нарочито, о трансформацији ранохришћанских метафора приликом њиховог преношења из византијске грчке у словенску културну средину писала је Дагмар Кристианс (Dagmar Christians) (Кристианс 2018). Још у већој мери у науци је разматрана топика у хагиографији и другим прозним жанровима средњовековља — вид. и данас незаобилазну књигу Е. Р. Курциуса (Ernst Robert Curtius), особито део посвећен топици (Курцијус 1996: 135–178).

⁴ Издање (двојезично) његових дела (Стефан Првовенчани 1999). О Стефану Првовенчаном вид. и (Шпадијер 2014: 34–42), са старијом литературом.

⁵ Издање повеље, са студијом: (Соловјев 1925); о повељи вид. (Радојчић 1966; Јерковић 1997; Јерковић 1998). За датирање повеље вид. (Бубало 2010); вид. такође и (Шпадијер 2015).

од њега је до данас остало сачувано и Житије светог Симеона. Као и свети Сава пре њега, и Стефан је једно прозно дело посветио своме оцу, Стефану Немањи/светом Симеону.⁶

Стефаново Житије светог Симеона (завршено после 1216) сматра се првим правим житијем српске књижевности. Оно поседује готово све елементе развијеног хагиографског списка: пролог, потом главни, историјски део, похвалу и чуда светог. За разлику од Савиног дела, насталог неколико година раније, у којем је тежиште на личном сведочењу о монашком животу, посебно о последњим данима светог Симеона, овде је реч о владарском житију. Стефаново дело је стога зачетник специфично српског поджанра у оквиру словенске житијне књижевности — владарске хагиографије.

На самом почетку житија, после пролога у којем писац констатује како се Немања/Симеон нашао међу оним изабраним на које се излило Божје милосрђе и којима је дато да „буду земаљски господари као угодници његови“ (64),⁷ Стефан излаже и сврху писања свог дела:

„Зато ћу, у Господу Богу светитељи, јерарси, јереји и чрнорисци, пријатељи и браћо моја, ја Стефан, недостојни, грешни, и који сам био тужан пред одласком његовим, који сам рођен па и васпитан од њега, испричати рођење и живот и врлине овога светог господина својег“ (64).⁸

Одмах потом налази се пажње вредан исказ: „Иако ме тада није било нити памтим шта је било о рођењу његовом, ипак сам слушао...“ Ту почиње казивање о рођењу, детињству, младости главног јунака. Затим се приповеда о зидању његових најранијих задужбина, сукобу са браћом, заточењу у пећини и избављењу из ње уз помоћ светог Ђорђа. Следе Немањина ратовања и освајања нових територија. Све је то саопштено маниром неутралног приповедача, са одговарајућим топосима и библијским цитатима, реминисценцијама и паралелама, од којих је најупечатљивија она са Јосифом и која служи писцу да живо представи и образложи Немањин сукоб са браћом и његово неправедно страдање.

А онда, први пут, проговора *homo praesens*, за шта је повод зидање манастира Студенице, односно његове главне цркве посвећене Богородици:

„А кад гледаше подизање храма Пресвете, овај мој господин свети, верујте ми, о господо и браћо, да сам видео како се његов ум диже у висину као

⁶ Стефаново Житије светог Симеона донедавно је било познато само у једном пуном препису из друге деценије XIV века (Национална библиотека у Паризу, Slave 10). Тај је препис више пута издаван, последњи пут 1999. године. Првих тринаест глава Житија део су Горичког зборника Никона Јерусалимца из 1441/1442 (Архив Српске академије наука и уметности у Београду, бр 446). Почетком XXI века пронађен је још један целовити препис Житија из средине XV столећа, у Софији, у Бугарској (Панов 9) — (Джурова 2003: 163–195). Фототипско издање новопронађеног преписа (Велинова 2006). Томислав Јовановић је потом издао тај рукопис доносећи у критичком апарату разночтенија према друга два преписа (париском и Никоновом) и снабдео га коментарима (Јовановић 2011; Стефан Првовенчани 2019).

⁷ Наводе из Житија светог Симеона доносимо према (Стефан Првовенчани 1988); број у загради означава страницу у цитираној књизи).

⁸ Сва подвлачења у наводима су наша.

неки небопарни орао, који је држан на земљи везан узама железним, па се истргао и у висину узлетео да дође до онога бесмртнога и светога источника и да види хлад божанственога града Вишњег Јерусалима, чији, уистину, постаде прави грађанин.“ (75)

Читалац ће, верујемо, лако запазити поређење Немање са орлом. Поред тога што се владарска апотеоза још од античких времена иконографски повезује са летом орлова (С. Радојчић 1975), словенски читалац средњег века пронаћи ће овој слици одговарајуће пандане и у најстаријој сопственој, старословенској традицији.⁹ Али, оно што нас овде занима јесте инсистирање ауторово на личном виђењу које сведочи колико о симболичној толико, а можда и више, о чудесној сцени. *Homo praesens* је овде потребан да материјализује уздицање Немањиног ума и тако оживи древну метафору кроз сопствену доживљену стварност. Додајмо и да је ово први пут, после оног уводног исказа, да приповедач говори у 1. лицу јединине.

Од тог места у житију тон се, иако неосетно, ипак мења. Пишчево присуство, које је (и на местима где га је могло бити) раније изостављано или бар није истицано, сада се подразумева и у одређеним се ситуацијама наглашава. Погледајмо како.

Прва епизода која следи одмах након Стефановог одушевљеног коментарисања Немањиног грађења Студенице јесте бекство најмлађег Немањиног сина Растка (будућег светог Саве) са очевог двора и његов одлазак у Свету Гору. Тај је догађај вишекратно описиван у старој српској књижевности и то на различите начине. После светог Саве који у свом Житију светог Симеона само констатује сопствени одлазак, Стефан први књижевно проговара о томе. За разлику од каснијих дела која „извештавају“ о овом догађају, Стефаново казивање је доста сведено, без претеране драматичности и пренаглашеног изражавања туге. На слугино обавештење о бекству („Господо моја, син ваш млађи, кога сте ви однеговали, отпутова из овога света“, 76), родитељи воде унутрашњи дијалог, који започиње као заједнички, а завршава се као само Немањин:

„А они, тргавши се од ужаса, говораху у себи:

Да ли ће бити овај или други?

Да ли је од нас отпутовао драги васпитаник наш?

Да ли ће нам нанети тугу и жалост?

Да ли ће се овим збити на нама искушење Јовово, као што искуша Господ праведнога Јова?

Али је ипак Јов био праведан, кога и Господ сам послуша правде његове ради?

А ја како ћу сада започети плач, не сазнав о животу драгога ми васпитаника, зашто ли и како отпутова?

Да, умножавајући тугу због њега, не разгневим како незлобнога владикау мојега?“ (76)

⁹ Већ на почецима словенског изворног књижевног стварања, словенски просветитељ, свети Ђирило, виђен је као орао у похвали коју му је саставио Климент Охридски (Климент Охридски 1970: 438).

У овом низу питања, која се не изговарају наглас — пре би се рекло да представљају „речито ћутање“ — одвија се цео мисаони ток, у којем Немања припрема терен за касније делање: слање потере, њен повратак са информацијама да се „васпитаник“ (чије име ниједном није поменуто у овој епизоди) „уселио у Свету Гору“ и Немањино гласно хваљење Господа, праћено речима да и сам зна шта му ваља даље чинити: „Зар не видиш младе који траже оно што им је потребно и који ти предњаче?“ — после чега следе библијске (псаламске и јеванђељске) реминисценције (77). Тон и ритам казивања у овој глави остављају утисак непосредног Стефановог присуства, или бар његову укљученост у актуелна дешавања, али то ни у једном тренутку није констатовано.

Следећа епизода која временски (у пишевом распореду) следи одмах за претходном, уводи Стефана као актера догађаја. Реч је о Немањиној абдикацији (управо у Стефанову корист — иако он није најстарији син), замонашењу и одласку у Свету Гору. Сада Стефан констатује своје присуство, говорећи о себи у 3. лицу, не би ли показао нараторску објективност:

Немања „...призва к себи жену своју и синове своје“
„И, устав с престола својега, предаде му га са сваким благословом“ (77).

И ова је сцена код Стефана Првовенчаног врло сведена и ни трага нема од монументалности и театарности какве налазимо код других Симеонових хагиографа, од којих ниједан, као што знамо, није присуствовао том чину.

Од момента када Стефан постаје владар, његово физичко присуство је подразумевано у свим ситуацијама где је то било могуће, а варирање казивања у 1. лицу једнине или множине и у 3. лицу једнине, показује његов лични однос према конкретном збивању и упућује на емоције које при томе испољава. О преписци са оцем, сада монахом Симеоном који се налази на Атосу, или о дочеку часнога крста, реликвије коју му отац шаље из Свете Горе, Стефан ће приповедати о себи у 3. лицу. Али ће после вести о Симеоновој смрти, коју је такође подробно дочарао иако јој није присуствовао, он готово болно узвикнути у посланици коју шаље брату Сави на Атос, приповедајући о недавним немилим догађајима и свом сукобу са старијим братом Вуканом:

„После тога, браћо, осећајући немоћ у телу својем од многих трудова и рана, са жељом, с много журбе и узбуђене молбе, јавих се речима...“ (87).

Када је Сава услишио Стефанову молбу и донео очеве мошти над којима су се завађена браћа измирила, писац ће се поново огласити у 1. лицу:

„А ја, грешни, иако не могући подигнути главе своје од мноштва безакоња мојих...чувши о светим моштима да су донесене, уздахнув од срца и преклонив колена своја на земљу, са сузама слух молбе...

...И одмах, журно сакупив архијереје своје и јереје и чрнце, изађох му на сусрет...“ (88).

Већ у следећој глави житија, која почиње обележавањем памјати преподобног, Стефан речима „сабрасмо се сви, чинећи празник смрти његове“ (88), сведочи о најважнијем чиниоцу Симеонове светости — његовом првом мироточењу — и чудима која су га пратила, после чега долази до извесног смирења:

„После овога ја, недостојни слуга његов, молитвама овога светог господина мојег олакшавах се од свих терета мојих, старајући се о заповедима његовим, и, живећи у миру и тишини одасвуд, отресох са себе, с помоћу Пречаснога, све непријатељске варваре који су нападали на отачаство његово“ (90).

Од тог места до краја житија казивање поприма искључиво личан тон и увек је у 1. лицу: тако су исприповедана посмртна чуда светог Симеона којима он помаже Стефану у одсудним биткама, а која се остварују уз помоћ Стефановог брата Саве и светог Ђорђа (победа над бугарским царем Борилом, смрт одметника Стреза и Михаила Грка). Кулминацију житија, својеврсни климакс, представља изванредно компонована и стилски упечатљива Стефанова Похвала светом Симеону, реторски узвишена и изречена у 1. лицу. Она је у првом делу састављена од низа реторских питања у којима доминира топос посвете и неизрецивости, а у другом од низа анафора из Акатиста Богородици („Радуј се“) и симболичних именована светог Симеона, а завршава се личним анафорским обраћањем светоме:

„Не заборави мене, убогога твојега!

Не заборави мене, који лежи у безакоњима!

Не заборави мене који се ваљам у блату сласном, него пружи пресвету своју десницу, којом ме и благослови у варљивом животу овом, и руководи научи да идем стопама твојим, ако и недостојна, ако и некорисна, ако и непотребна!“ (97–98).

Куриозитет Стефановог житија светог Симеона огледа се у његовом завршетку, какав налазимо у рукописној традицији дела. Није Похвала његов, иако природан, крај. Њему је после похвале додато још једно посмртно Симеоново чудо — једноставно зато што се догодило након завршетка житија — па га можемо посматрати и као својеврстан пример анфиладности конструкције, односно нарушавања затворености уметничког времена у средњовековној хагиографији (Лихачов 1972: 302). Реч је о чудесној помоћи светог Симеона (уз Савино посредништво) у Стефановом сукобу са угарским краљем Андријом и Хенриком Фландријским (Јерисом Филандром, како се у Житију назива; историјски се догађај збио 2016. па је то *terminus post quem* завршетка дела), у епизоди у којој се смењују лично и колективно искуство, исказано смењивањем 1. лица једине и множине.

* * *

Шта би се, после оваквог читања Житија светог Симеона и изложеног материјала, могло закључити у односу на чињеницу ауторовог физичког присуства описиваним догађајима? Или, да поновимо питање с почетка

текста: да ли Стефан као *homo praesens* своје физичко присуство вреднује тако да његово сведочанство доприноси аутентичности у толикој мери да би теми о којој пише, односно личности коју прославља (до)дало на значају и узвишености?

Наведени делови Житија и анализа коју смо спровели показују да Стефан као хагиограф с подједнаком озбиљношћу и одговорношћу приступа задатку у свим сегментима свога рада. Са становишта култне праксе — стварања и ширења култа, свечевог прослављања — нема битније разлике у грађењу лика преподобног Симеона у односу на то што је аутор и *homo praesens* и *homo scribens*. Подједнако су, у овом делу, хагиографски „аутентични“ (колико год то парадоксално звучало) и они делови житија који приповедају о давној прошлости којој писац није сведочио него само *слушао* о њој, као и они који подразумевају његово присуство па и активно учешће. На местима где се Стефан оглашава у 1. лицу јединине затрепери каткад лична емоција и пробије се кроз хагиографско штиво узвик *еџалџираносџи* (слика Немањиног ума који се попут орла узноси на небо) или *жалосџи* (после очеве смрти), али то не ремети чврсту структуру житија и устаљену хагиографску топику.

Не чини нам се, стога, да је средњовековни аутор претерано држао до чињенице што је био непосредан сведок догађаја о којима пише (бар у овом житију), односно да је сматрао како је његовим читаоцима/слушачима то важан доказ веродостојности његовог исказа. Са друге стране, склони смо да закључимо како ни тадашњи рецепијенти нису били наклоњенији сувременим сведочењима писца науштрб „древних сведочења“. Напротив, за штовање светог и значај његовог култа далеко су већу вредност могла имати „древна сведочења“ јер је у природи средњовековног мишљења да се темељи на традицији и канону. Средњовековни пар „аутор-реципијент“, како је то, у другачијем али по смислу сличном контексту, устврдио Умберто Еко (Umberto Eco), не прави разлику између веродостојног (као познатог) и мистичног (као непознатог): „Све је познато уколико су неки далеки ауторитети о томе говорили, и све је непознато јер је извор чудесних открића и кључно питање скривених хармонија“ (Еко 1992: 102). У житијном делу, *homo praesens* није релевантан јер није акценат на ауторовом доживљају света (па тако ни на доживљеној стварности) и његовом тумачењу светости јунака која се у тој стварности пројављује, већ је светост јунака Божје дело и објективна чињеница која нам се преко *homo scribens-a* објављује. Физичка присутност аутора своје постојање у тексту оправдава на другом (нижем са средњовековног аспекта) нивоу, а то је језичко-стилски план, који се вероватно и не може избећи или који се (не)-свесно и не избегава. Без обзира на теоријска разматрања о човеку средњовековља, не можемо поуздано знати колико је средњовековни рецепијент заиста примећивао то језичко, стилско *присуство* аутора и — што је важније — у којој мери га је ценио. Али са сигурношћу се може тврдити да је то једна од оних ствари на коју модерни читалац итекако обраћа пажњу,

а савремени медијевиста, пак, настоји да, анализирајући и ове компоненте језичког уметничког дела, дубље проникне у дух и психу homo legens-а средњовековне епохе.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев Сергеј. *Поеџика рановизантијске књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга, 1977.
- Бицилли Петр. *Элементы средневековой культуры*. Одесса: Гносис, 1919.
- Богдановић Димитрије. *Историја старије српске књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга, 1980.
- Бубало Ђорђе. „Када је велики жупан Стефан Немањић издао повељу манастиру Хиландару?“. *Стари српски архив* 9 (2010): 233–241.
- Велинова Васја. „Житието на Стефан Немања от Стефан Првовенчани (Фототипно издание на преписа от средата на XV век)“. *Археографски прилози* 26–27 (2006): 7–107.
- Водолазкин Евгений. «О средневековой письменности и современной литературе». *Текст и традиция: альманах* 6 (2013): 37–65.
- Гуревич Арон. *Кашеџорџе средњовековне културе*. Нови Сад: Матица српска, 1994.
- Джурова Аксинија. „За съдбата на славянските ръкописи. Предварителни бележки за неизвестен Котленски псалтир XVIII век и ръкописни фрагменти (Житие на Стефан Немања от Стефан Првовенчани и Служба на Стефан Бранкович)“. *Археографски прилози* 25 (2003): 163–195.
- Јерковић Вера. „Језик повеље великог жупана Стефана Немањића манастиру Хиландару“. *Зборник МС за филологију и лингвистику* 40-2 (1997): 123–139.
- Јерковић Вера. „Синтаксичке одлике Хиландарске повеље Стефана Немањића“. *Зборник МС за филологију и лингвистику* 41/2 (1998): 19–33.
- Јовановић Томислав. „Житије светог Симеона Стефана Првовенчаног према препису средине XV века“. *Археографски прилози* 33 (2011): 103–192.
- Климент Охридски. *Събрани съчинения*. Т.1. Ангелов Боню, Куев Куйо, Кодов Христо (об-раб.). Софија: Българска академия на науките, 1970.
- Кристианс Дагмар. *Топосы в песнопениях византийской служебной минеи и проблемы их переноса на славянскую почву*. Москва: Индрик, 2018.
- Курцијус Ернст Роберт. *Евројска књижевност и латински средњи век*. Београд: Српска књижевна задруга, 1996.
- Лихачов Дмитриј. *Поеџика старије руске књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга, 1972.
- Радојчић Светозар. „Хиландарска повеља Стефана Првовенчаног и мотив раја у српском минијатурном сликарству“. *Хиландарски зборник* 1 (1966): 41–50.
- Соловјев Александар. „Хиландарска повеља великог жупана Стефана (Првовенчаног) из године 1200–1202“. *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* 5 (1925): 62–89.
- Стефан Првовенчани. «Живот светог Симеона». Стефан Првовенчани. *Сабрани списи*. Прир. Љ. Јухас-Георгиевска. Стара српска књижевност у 24 књиге Београд: Просвета — Српска књижевна задруга, 1988.
- Стефан Првовенчани. *Сабрана дела*. Предговор, превод дела и коментари Љ. Јухас-Георгиевска, издање на српскословенском Т. Јовановић, Београд: Српска књижевна задруга 1999.
- Стефан Првовенчани. *Житије светиоџ Симеона*. Српскословенски текст приредио Томислав Јовановић. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа“, 2019.
- Трифунковић Ђорђе. „Проза архиепископа Данила II“. *Књижевна историја* 33 (1976): 3–71.
- Шпадијер Ирена. *Светиоџорска бащинина. Манасџир Хиландар и старије српска књижевност*. Београд: Чигоја 2014.
- Шпадијер Ирена. „Алегорија раја код светог Саве и Стефана Првовенчаног“. Бојан Миљковић и Дејан Целебџић (ур.). *ПЕРИВОЛОС*. Књ. I. Зборник у част Мирјане Живоји-

- новић. Београд: Византолошки институт САНУ: Задужбина светог манастира Хиландара, 2015: 113–126.
- Шпадиер Ирена. «Человек пишущий — человек присутствующий в древнесербской агиографии». Запольская Наталья (ред.). *Десятые Римские Кирилло-Мефодиевские чтения — Slavia Christiana: Язык, Текст, Образ*. Москва: Индрик, 2020: 185–190.
- Brown Peter. „Chorotope: Theodore of Sykeon and His Sacred Landscape“. Лидов Алексей (ред.). *Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и древней Руси*. Москва: Прогресс-традиция, 2006: 117–125.
- Eko Umberto. *Umetnost i lepo u estetici srednjega veka*. Novi Sad: Svetovi, 1992.
- Huizinga Johan. *Jesen srednjega vijeka*. Zagreb: Matica hrvatska, 1964.
- Špadijer Irena. „The Symbolism of Space in Medieval Hagiography“. *Кирило-Мефодиевски сѣудуи* 21 (2012): 300–308.

REFERENCES

- Averincev Sergej. *Poetika ranovizantijske književnosti*. Beograd: Srpska književna zadruga, 1977.
- Bicilli Petr. *Elementy srednevekovoj kul'tury*. Odessa: Gnosis, 1919.
- Bogdanović Dimitrije. *Istorija stare srpske književnosti*. Beograd: Srpska književna zadruga, 1980.
- Brown Peter. „Chorotope: Theodore of Sykeon and His Sacred Landscape“. Lidov Aleksej (red.). *Ierotopiya. Sozdanie sakral'nyh prostranstv v Vizantii i drevnej Rusi*. Moskva: Progress-tradiciya, 2006: 117–125.
- Bubalo Đorđe. „Kada je veliki župan Stefan Nemanjić izdao povelju manastiru Hilandaru?“. *Stari srpski arhiv* 9 (2010): 233–241.
- Dzhurova Aksiniya. „Za s'đbata na slavyanskite r'kopisi. Predvaritelni belezhki za neizvesten Kotlenski psaltir XVIII vek i r'kopisni fragmenti (Zhitie na Stefan Nemanya ot Stefan P'rvovenchani i Sluzhba na Stefan Brankovich)“. *Arheografski prilozhi* 25 (2003): 163–195.
- Eko Umberto. *Umetnost i lepo u estetici srednjega veka*. Novi Sad: Svetovi, 1992.
- Gurevič Aron. *Kategorije srednjovekovne kulture*. Novi Sad: Matica srpska, 1994.
- Huizinga Johan. *Jesen srednjega vijeka*. Zagreb: Matica hrvatska, 1964.
- Jerković Vera. „Jezik povelje velikog župana Stefana Nemanjića manastiru Hilandaru“. *Zbornik MS za filologiju i lingvistiku* 40/2 (1997): 123–139.
- Jerković Vera. „Sintaksičke odlike Hilendarske povelje Stefana Nemanjića“. *Zbornik MS za filologiju i lingvistiku* 41/2 (1998): 19–33.
- Jovanović Tomislav. „Žitije svetog Simeona Stefana Prvovenčanog prema prepisu sredine XV veka“. *Arheografski prilozhi* 33 (2011): 103–192.
- Kliment Ohridski. *S'brani s'čineniya*. T. 1. Angelov Bonyu, Kuev Kujo, Kodov Hristo (obrab.). Sofiya: B'lgarska akademiya na naukite, 1970.
- Kristians Dagmar. *Toposy v pesnopeniyah vizantijskoj sluzhebnoj minei i problemy ih perenosy na slavyanskuyu pochvu*. Moskva: Indrik, 2018.
- Kurcijus Ernst Robert. *Evropska književnost i latinski srednji vek*. Beograd: Srpska književna zadruga, 1996.
- Lihačov Dmitrij. *Poetika stare ruske književnosti*. Beograd: Srpska književna zadruga, 1972.
- Radojčić Svetozar. „Hilendarska povelja Stefana Prvovenčanog i motiv raja u srpskom minijaturnom slikarstvu“. *Hilendarski zbornik* 1 (1966): 41–50.
- Solovjev Aleksandar. „Hilendarska povelja velikog župana Stefana (Prvovenčanog) iz godine 1200–1202“. *Prilozhi za književnost, jezik, istoriju i folklor* 5 (1925): 62–89.
- Stefan Prvovenčani. „Žitije svetog Simeona“. Stefan Prvovenčani. *Sabrani spisi*. Prir. Lj. Juhas-Georgievksa. Stara srpska književnost u 24 knjige. Beograd: Prosveta — Srpska književna zadruga, 1988.
- Stefan Prvovenčani. *Sabrana dela*. Predgovor, prevod dela i komentari Lj. Juhas-Georgievksa. Izdanje na srpskoslovenskom T. Jovanović. Beograd: Srpska književna zadruga, 1999.

- Stefan Prvovenčani. *Žitije svetog Simeona*. Srpskoslovenski tekst priredio Tomislav Jovanović. Despotovac: Narodna biblioteka „Resavska škola“, 2019.
- Špadijer Irena. „The Symbolism of Space in Medieval Hagiography“. *Kirilo-Methodievski studii* 21 (2012): 300–308.
- Špadijer Irena. *Svetogorska baština. Manastir Hilandar i stara srpska književnost*. Beograd: Čigoja, 2014.
- Špadijer Irena. „Alegorija raja kod svetog Save i Stefana Prvovenčanog“. Bojan Miljković i Dejan Dželebdžić (ur.). *ΠΕΡΙΒΟΛΟΣ*. Књ. I. Zbornik u čast Mirjane Živojinović. Beograd: Vizantološki institut SANU — Zadužbina svetog manastira Hilandara, 2015: 113–126.
- Špadijer Irena. «Chelovek pishushchij — chelovek prisutstvuyushchij v drevneserbskoj agiografii». Zapol'skaya Natal'ya (red.). *Desyatye Rimskie Kirillo-Mefodievskie chteniya — Slavia Christiana: Yazyk, Tekst, Obraz*. Moskva: Indrik, 2020: 185–190.
- Trifunović Đorđe. „Proza arhiepiskopa Danila II“. *Književna istorija* 33 (1976): 3–71.
- Velinova Vasya. „Zhitiyo na Stefan Nemanya ot Stefan P”rvovenchani (Fototipno izdanie na prepisa ot sredata na XV vek)“. *Arheografski prilozhi* 26–27 (2006): 7–107.
- Vodolazkin Evgenij. «O srednevekovoj pis'menosti i sovremennoj literature». *Tekst i tradiciya: al'manah* 6 (2013): 37–65 .

Irena Špadijer

HOMO SCRIBENS — HOMO PRAESENS: STEFAN THE FISRT-CROWNED

Summary

The article deals with the transposition of reality and real historical events into a literary, cultic text in cases where the author consciously emphasises his presence which we know to be unquestionable. The questions posed and answered in the article are the following: In that case, do the narration and descriptions of the experienced reality differ from common fiction, a customary literary procedure used to (re)construct the reality and “reinforce” the credibility of the text? Is the author’s presence at the events that he writes about the guarantee of authenticity or not?

We are not dealing here with the transposition of the *mere* reality, and mimesis (in the basic meaning of this term) is definitely not an important category in the art of the Middle Ages. Instead, we are looking here at the author’s (consequently the recipient’s) *relationship* with reality, namely, his *validation* of this relationship: Is the physical presence indeed important for a medieval author (and recipients) to make his testimony authentic to an extent that it would ad to the significance and sublimity of the topic or personality he describes?

Based on the analysis of the *Life of St Simeon* by Stefan the First-Crowned, the conclusion is that Stefan, as a hagiographer, approaches the task with equal seriousness and responsibility in all segments of his work. From the perspective of the cultic practice — the creation and development of a cult, veneration of a saint — there is no significant difference in building up the character of St Simeon relative to the fact that the author is both a *homo praesens* and *homo scribens*. The parts of this work depicting the distant past that the author could not have witnessed, he only *heard the stories* about it instead, are hagiographically equally “authentic” (as paradoxically as it may sound) as the parts implying his immediate presence and even active participation. In a hagiography, *homo praesens* is not a key factor because the emphasis is not on the author’s experience of the world (and, consequently, the experienced reality) and his interpretation of the main character’s holiness emanating from such reality. The holiness of the main character is God’s deed and an objective fact that *homo scribens* reveals to us. The physical presence of the author is justified in the text at another level (a lower one, from the medieval aspect) — the linguistic and stylistic level.

Keywords: writer as a witness, Stefan the First-Crowned, Life of St Simeon.

Тихомир Брајовић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
tbrajol@gmail.com

Tihomir Brajović
University of Belgrade
Faculty of Philology
tbrajol@gmail.com

ПОЕТИКА ЛУБАВНОГ ГОВОРА: ЛИРСКИ ДИЈАЛОГ ЕРОСА И ЛОГОСА

POETICS OF LOVE-DISCOURSE: LYRICAL DIALOGUE OF EROS AND LOGOS

Предмет овог рада је поетика лирског песништва с љубавном тематиком у средишту. Први део рада даје панорамски преглед значајних схватања љубави и еротизма у распону од Андреаса Капелануса до савремених мислилаца као што су Дени де Ружмон, Зигмунт Бауман или Михаил Епштејн. Ослањајући се на теоријска поимања дискурса као сосировски схваћене *parole*, а такође и на Лаканово разумевање подручја несвесног као језички структурисаног, односно на Бахтинову *дијалогску теорију* и појам „говорних жанрова“, као и на Бартова запажања из *Заговолсџива у џексџиу* и *Фраџменџиџа љубавноџ џговора*, у другом делу рада аутор предлаже једну парадоксалну епистемологију субјекта љубавне жеље као дискурзивно трансгресивног стецишта *ероса* и *логоса*. У имплементацији оваквог разумевања на српску књижевност посебна пажња поклоњена је просветитељско-рационалистичкој реторици суспензије, једнако као и романтичарској реторици експлицитности и интердискурзивности, које су на неки начин наговестиле поетичке стратегије модерне лирике.

Кључне речи: љубав, ерос, логос, поетика, лирика, реторика, дијалог, дискурс, парадокс, интердискурзивност, трансгресија.

The main subject of this paper is poetics of lyric poetry which has love topics at its core. First part gives panoramic overview of relevant understandings of love and eroticism, ranging from Andreas Capellanus to contemporary thinkers such as Denis de Rougemont, Zygmunt Bauman or Michael Epstein. Relying on the theoretical understanding of discourse as Saussurean *parole* and also Jacques Lacan's understanding of unconsciously as linguistically structured, that is Bakhtin's *dialogical theory* and notion of "speech genres", as well as on Barthe's observations from *Le plaisir du texte* and *Fragments d'un discours amoureux*, in the second part author of the paper proposes paradoxically epistemology of the subject

of love desire as a discursive transgressive meeting place of *eros* and *logos*. In the implementation of this understanding on Serbian literature, special attention is given to the Enlightenment rationalist rhetoric of suspension as well as to the romantic rhetoric of explicitness and interdiscursivity, which in a way foreshadowed poetic strategies of modern lyric poetry.

Key words: love, eros, logos, poetics, lyric poetry, rhetoric, dialogue, discourse, paradox, interdiscursivity, transgression.

Захваљујући славним расправама попут Аристотелове *Пери поетики* и Хорацијеове *Ars poetica* у античко доба *поетики* је означавала претежно филозофски уобличено знање о песничком, тј. књижевном умећу као таквом, у ширем смислу онога што ће доцније бити теоријски / методолошки упосебљено и појмовно означено као наука о књижевности (види Škreb 1986: 527). У модерном и савременом добу домен поетике је ипак најчешће схватан у нешто ужем значењу систематског проучавања техничких и конструктивних начела песничког / књижевног обликовања, било да се при томе мисли на појединачна дела, опусе, појаве, периоде, правце, стилске формације или епохе и њихове креативно дистинктивне чиниоце, односно констелације (види Richter 2010: 18).

Што се два преостала појма из наслова овог текста тиче, ваља казати најпре да *говор* овде разумемо у значењу *дискурса* (*discourse*) као сосировски схваћене *parole*, у смислу непосредне, конкретне употребе језика, наспрам *langue* као системске језичке општости. Треба казати и то да у савремено разумењу лингвистичком и културолошком разумевању дискурс има бар три категоријално разликована значења: сваки вербални садржај изнад граница реченице; језичка прагматика као таква; шири опсег социјалне праксе који укључује и нелингвистичке и неспецифичне инстанце језика (види Schiffrin, Tannen, Hamilton 2008: 1). Сва поменута значења подесно су, рекло би се, сажета у дефиницији Цветана Тодорова која казује да „<д>искурс је конкретна манифестација језика, и настаје, нужно, у неком посебном контексту у који се урачунавају не само језички елементи него и околности њиховог продуковања: сабеседници, време и место, постојећи односи између тих ванјезичких елемената“ (Todorov 1986: 7).

На говор као *dis-cursus*, у фигуративном значењу онога што у случају особеног, за наше изучавање дефиниторног љубавног (не)споразумевања, што „означава трчање тамо-амо, одласке и доласке, ‘предузете мере’, ‘сплетке’“, јер такав „дискурс постоји само у изливима језичких бујица“, позива се и Ролан Барт у својој жанровски и проблемски јединственој монографији *Фрагменти љубавног говора* (Bart 2011: 19). У препознатљивом познотуралистичком маниру, који претапа теоријске и методолошке парадигме, потписник чувене *Смрти аутора* и *Нулић синејена њисма* истиче да „том дискурсу је враћено и његово главно лице, дакле *ја*, не би ли се тако на сцену поставило исказивање, а не анализа <...> портрет, али не психолошки, већ структурални; он нуди читање места живе речи (*parole*)“ (Ibid).

Разумевање љубавног дискурса или говора налаже, дакле, залажење иза језика као поретка, односно пуког средства саопштавања, до „места

живе речи“, у смислу субјективно непосредног, афективно/емотивно и изражајно нарочито устројеног *исказивања* или *изрицања* (*enunciation*), што се својом посебношћу у простору писма приближава продуктивној симулацији истинске говорне инвенције, црпљене из егзистенцијалног искуства. Управо то има, чини се, у виду и Михаил Бахтин кад, склапајући унеколико дисперзиван мозаик своје *дијалогичке теорије* језика, књижевности и културе, између осталог расправља о *говорним жанровима* (речеве жанри), стављајући при томе у први план *исказе* као „реалне јединице говорног општења“, зато што „говор може постојати у стварности само у облику конкретних исказа <...> субјеката говора“ (Bahtin 1980: 244), па из тога следи да су у бахтиновској визури претпостављени *ишинови исказа*, односно дискурса заправо *говорни жанрови*, који подразумевају „одређене релативно стабилне тематске, композиционе и стилистичке типове исказа“ (Ibid 1980: 237).

Упркос другачијем теоријском жаргону није тешко запазити блискост Бахтиновог и Бартовог разумевања феномена дискурса као продукцијски/рецепцијски „живог“ (ис)казивања и/или говора, праћеног структуралистички подстакнутом потребом за проналажање конкретно обликованих типологија и формација. Управо то се налази у средишту нашег интересовања за *љубавни дискурс лирског њеснициштва* као оно експресивно подручје које до извесне мере уважава књижевне/лингвистичке конвенције, да би их прекорачило у вербалном бележењу особитости еротског феномена као израза несводивог витализма и одговарајуће, *ирансџресивне* производње значења. Бартовски казано, чини се да је *љубавни dis-cursus* у извесном смислу заиста *раз-говор*, (рас)казивање које на неки начин готово увек рашчињава свакодневно уобичајени комуникативни поредак и лингвистички ток, уводећи нас у дифузно и бар делом непредвидљиво поље интерференције реченог и подразумеваног, изрецивог и неизрецивог, означивог и неозначивог.

Из претходно казаног јасно је да овако схваћен *љубавни и/или еротски дискурс* не остаје само у делокругу (позно)структуралистичког интересовања, него закорачује и у савремено, постструктуралистички маркирано теоријско искуство и њему својствене методолошке и интерпретативне процедуре. Донекле поједностављено речено, те процедуре у највећем делу обележава деридијански индукована оријентација на разумевање конститутивне *разлике* (*différance*) као неизбежне последице уочавања „пукотине“ или дискрепанције између традицијске, есенцијалистички кохерентне концепције језика/писма и његовог антиесенцијалистичког, прагматично непосредног комуникативног упризорења, неускладивог с априорним појмовно-категоријалним претпоставкама (види нпр. Derrida 2002).

Стога би се могло казати да је *љубавни говор/дискурс један од оних феномена који* нуде изгледну могућност једног транстеоријски и/или трансметодолошки продуктивног изучавања. „Писање је наука о насладама језика, његова *камасутра*“, вели Барт на једном месту гласовитог *Задовољштва*

у *шекспир*у, додајући — безмало деридијански — у истом, еротолошки интонираном кључу: „Ни култура ни њена деструкција нису еротске; еротском постаје *шукотина* (курзив наш — Т. Б.) у једној и другој <...> рез, дефлација, *fading* који обузима *субјекта* у *срцу наслале* (курзив наш — Т. Б.)“ (Bart 1975: 7–9 *passim*). Једнако као код Бахтина, „у срцу“ овако динамизованог текстуалног дискурса и њему примереног задовољства чинодејствује *субјект* *говора*, она флуидна и проблематична сидро-инстанца без које, и онда кад је мимикријски заклоњена привидно безличним или анонимним казивањем, заправо нема дискурса. Посебно љубавног, усудићемо се да приметимо.

Тако се *субјективна шрансгресија* појављује као иманентно присутни *conditio sine qua non* љубавног говора, без обзира на епохалне условљености и персоналне инциденције. То значи да је *субверзивност* виртуелно присутно обележје тог нарочитог, формативно дво-личног дискурса што настаје у распону између општих места и стереотипа еротског имагинаријума песничке традиције, с једне стране, и несводивости, фриволности, ласцивности или опсцености његове инвентивне стилске и тематске суспензије, односно изражајног превазилажења традиције, с друге стране.

Стога би предмет *шоејике љубавног говора* требало да буде могуће парадигматско разумевање овако схваћене динамике лирског дискурса као начелно заинтересовано трагање за променљивом, флукутирајућом типологијом еротског изражавања, у већој или мањој мери подвргнутог дво-струком дејству конвенције и трансгресије, а у имплементацији полазног схватања по којем је *шоејика* „наука о песничком стваралаштву“ што „не обухвата само процес стварања, већ и његове резултате“ (Мајенова 2009: 12), из чега произлази да је то „назив<a> за ону врсту уопшталачког проучавања књижевности које је на неки начин увијек конкретно усмјерено и омеђено“ (Brajović 1995: 135).

Субјект *жеље* и *глас разума*

Баш као у љубавном говору као таквом, и у еротској поезији све остало је, због њене изражајне превласти, одређено инстанцом која (ис)казује, у критичкој литератури обично именованом синтагмама *лирско Ја* и *лирски субјект*. Било да је реч о древном певачу с китаром или хорном, или пак модерном љубавнику који певуши уз пратњу синтисајзера, односно компјутерски генерисане музике, а можда и без те пратње, практично увек на делу је нека Ја-фигура која исповеда еротски занос или јад као израз услышене/ускраћене љубавне жеље.

Неретко дат распознатљиво и стога најчешће прихваћен као повесно генерисана и укотвљена персона која свој вербални отисак проналази у поетској фрази, лирски дочаран *субјект* *љубавне жеље* при томе заклања једноставну чињеницу да је на делу језичка (ауто)креација, вербална (ауто)фигурација која углавном евоцира протежно распознатљиве актере књижевне и културне традиције, будући да, прегнантно казано „<л>ирско ја —

дио је структуре пјесме; оно не постоји изван пјесме“ (Veststeijn 1989: 96–97). Попут лирског субјекта уопште, и љубавно покренут субјект певања није, другим речима, ништа друго до резултат „оног скупа вербално фигурисаних имагинативно-семантичких чинилаца који у читалачкој уобразиљи стварају поетски сугестивну илузију персоналне и/или субјективне формативности“ (Брајовић 2022: 91).

Ово важи чак и за ране, у понечему још рудиментарне видове лирске субјективности, попут добро знане фигуре певача из *тубадурске поезије*, на пример, која се, уместо да буде прихваћена као фактичка и лична, у светлу данашњег критичко-теоријског разумевања указује као у много чему универзална, несубјективна, апстрактна и самоодносећа (види Balžalorsky Antić 2019: 202). Такво разумевање у крајњој линији пре води закључку о повесно генерисаној фигури, него што одговара представи о миметичком отиску неког конкретно диференцираног средњевијековног дворског љубавника и певача из Провансе, рецимо, односно његове *куртоазне љубави*, која осцилује од горуће страсти до искушеничког одрицања од уживања тела, и карактеристичне *титошке искрености*, дословно схватане у Средњем веку (Spearing 2005: 179–180), а у наше време интегрисане у својеврсни систем циркуларно употребљаваних поетских средстава и поступака.

„У *куртоазној рејторици* не треба изражити рационалне и истоветне вредности *догме* него лирски и псалмодијски развој основних симбола“, умесно примећује Дени де Ружмон у утицајној студији *Љубав и зајак* (De Ružmon 2011: 74). У основи, реч је о протежно делотворним „реторским моделима отпорним на промене“ који „прихватају перспективу првог лица, усложњену захтевима конвенција и ‘објективности’“, што значи да средњевијековни песници здушно подржавају фантазму „аутобиографске претпоставке“, али заправо „размењују своје књижевне продукте за укључивање у дворски стил живота“ (Кау 1990: 1). Кључно је, при томе, разумети да „уметност спајања речи трубадур <...> не доживљава као трагање за не-смислом већ за оним што <...> сведочи о нерепрезентованом, нерепрезентацијском“ (Kristeva 2011: 298).

Оно што твори битност тог *нерезентацијског* трагања, које на овај или онај начин пресудно утиче на европску поезију још од позног Средњег века па до наших дана, открива се као својеврсна *дијалектичка љубавне/еројске жеље*, посебна и комплексна, афективно и/или духовно сугерисана настројеност која субјект трубадурске песме производи у повлашћену и уједно трајно нестабилну, преображавајућу исказну инстанцу лирског модуса. Ваља казати и то да поменути етос жеље осим „спољне“, другима окренуте, *рејторске форме* има и своју „унутарњу“ *димензију* која чини његов такорећи ентелехијски, себи окренут, у много чему, као што је речено, противречан, каткад и противслован лик.

„Љубав је извесна урођена патња проузрокована призором и претераним размишљањем о лепоти супротног пола која сваког подстиче да, више

од свега, чезне за загрљајима оног другог и да уз узајамну жељу <...> извршава све налоге љубави“ вели Андреас Капеланус у трактату под насловом *Dea arte honeste amandi* (Капеланус 2001: 10), најпознатијем средњовековном, а уз Платонову *Гозбу* вероватно и најутицајнијем делу које се бави овом проблематиком уопште. „Да је љубав патња, није тешко установити, јер“, аргументује даље Капеланус, „не постоји већи немир, пошто је љубавник непрекидно у страху да његова љубав неће задобити предмет своје чежње и да узалуд траћи своје напоре“ (Ibid), додајући још и „да је та патња урођена <...> она не произлази из неког делања”, већ се „јавља само приликом рефлексивне духа о ономе што види“ (Ibid.: 11).

Рефлексивна, а не делатна урођеност љубавне њаиње — то је, сажето казано, смисао Капеланусовог, а то значи великим делом и средњовековног схватања *ероса*, те моћне силе која у свом највишем облику представља „стремљење душе сјајном сједињењу, изван сваке могуће љубави у овом животу“, јер — парадоксално али за медијевалног ритера и/или певача, попут Guilhema Montanhagola, тачно — баш од љубави долази врхунска чедност („*E' damour mou castitaz*“) (Прошић 2001: 68). Тако у трубадурској поезији, једнако као и у мишљењу о тој поезији и њој подстакнутој концепцији *ероса*, љубав у извесном смислу постаје зачудно дејствено оруђе безмало религиозног прочишћења и егзистенцијалног узношења.

Ретроспективно гледано, ова средњовековна еквилибристика представља неку врсту укрштања или микстуре дуговечних паганских, у првом реду античких схватања, која су правила разлику „између *ероса*, или љубави-жудње, и *филије*, или љубави-радости“, при чему прва у ствари одговара доцнијем патничком аспекту средњовековне концепције, будући да „установљена је недостатком (неутаженост је њен нужни полазни предуслов)“, а „њен оглашени циљ (мада никада постигнут) јесте спајање двоје љубавника“, па је стога ова љубав-страст заиста „жудња за одсутним предметом“ (Todorov 2003: 140–141 *passim*). Код оне друге врсте љубави, међутим, „[о]сећање које је установљава јесте радост изазвана постојањем предмета љубави“, па је то онда „љубав благонаклоности, а не пожуде“, јер „[ц]иљ ове љубави није спајање — не могу уживати у постојању другог уколико не остане одвојен од мене“ (Ibid.: 146–147), што значи да „радост присутности замењује култ недостатка, *јии* није дефинисано само с обзиром на *ја* <...> *Ти* више није средство, опно постаје сврха“ (Ibid.: 149). Унеколико сродна, хришћански дефинисана филија јавља се, пак, у појму *агаије*, љубави-милосрђа и емпатије према (свим) другим људима и њиховим персоналним, односно животним посебностима.

Изузетно значајни са становишта утицаја на доцније културне и социјалне констелације, односно њихове симболичке изразе у уметности и књижевности, ови старији концепти љубави у нововековним схватањима нису изгубили на важности, већ можда само на опсегу и тежишту присуства. „Водећи симбол који организује тематску структуру медијума љубави најпре се назива ‘страст’, а страст изражава да човек пати због нечега

на чему не може ништа да промени”, евоцирајући античка и средњевековна разумевања примећује творац теорије друштвених система Никлас Луман у утицајној студији *Liebe als Passion* (Луман 2010: 35), истовремено упозоравајући на то да „савремено друштво у поређењу са старијим формацијама издваја повећање у двојаком смислу: повећање могућности за успостављање безличних односа и све интензивнијих личних односа“ (Ibid.: 14).

Конститутивна противречност, која је претходно била нотирана у донекле ексклузивној, партикуларној равни куртоазног еротизма, овде је већ пренесена на општу, цивилизацијску раван и при томе добија форму законмерности, тако што се „стари“ концепт *amour passion* „мења у другој половини 17. века од *идеализовања до њарадоксије*”, а потом, у прогресији онога што бива означено као *самореференција*, све изразитије и приметније „<у> подручју парадоксалног кодирања љубав се оправдава преко *имагинације*“, што значи да „<к>ао самореференцијални контекст комуникације љубав оправдава саму себе“, па напоследку „<п>арадоксирање семантике љубави доводи до краја укидање старог супротстављања ‘више’ и ‘чулне’ љубави и почиње да изграђује *сексуалности* као есенцију љубави“ (Ibid.: 63–65 *passim*).

Почивајући на *аутореференцијалној имагинацији* и епохално демократизованој слободи одлучивања и избора, ово ново поимање љубави и/или страсти ступа — *nota bene* — у нарочито поље *њарадоксалности* „са великом снагом систематизовања“, која у исти мах легитимише персоналну слободу и непостојаност, односно модерну нестабилност и рафинираност, јер „<ч>ак и када човек <...> не може увек да воли исти предмет, мора да верује да ће га увек волети“ (Ibid.: 94), што онда води до крајњег парадокса ексцесности као мере понашања у љубави, будући да у модерном добу „мање или више изражена дистанца према разуму (*raison*) и мудрости (*prudence*) припада семантици и потребама представљања љубави: човек рђаво приказује своју страст када показује да може њоме да влада“ (Ibid.: 111).

Иако се може учинити да је реч само о затварању круга, будући да је већ у античко време било афирмисано схватање љубави као маније и лудила, разлика ипак није занемарљива. У старијим временима то је културна афирмација која је, у антици као и у Средњем веку, бивала јасно разграничена од друштвено кодификованог понашања што је у вишим сталежима, примерице, на једну страну стављало брак и интерес а на другу страст и ексцес (види нпр. Majerhold 2011: 134), док за нововековно поимање, посебно од (пред)романтизма надаље, постоји нека врста ултрапарадоксалне синхронije између културне и друштвене афирмације еротске и/или сексуалне ексцесности/абнормалности као цивилизацијски прихватљивог, аутентичног жига љубави.

По симптоматичном разумевању Зигмунта Баумана, филозофа онтолошке *флуидности* савременог доба, позномодернистичко и постмодернистичко поимање еротизма више „није повезано ни са сексуалном репродукцијом ни са љубављу, оглашавајући независност од оба суседа“, што значи

да је „самодовољност еротизма, његова слобода тражења самосврховитог сексуалног уживања уздигнута до нивоа културне норме“, па је стога „пост-модерни еротизам слободан да направи и напусти сваку везу с удобношћу, али је такође и лак плен снагама које жуде да искористе његове заводљиве моћи“ (Bauman 1998: 21).

На линији оваквог схватања и други савремени проучаваоци, попут Мишела Мафезолија, на пример, говоре и о постмодерној ритуализацији и чак новој трибализацији еротизма у поп-културним и масмедијско-конзумеристичким испољавањима као нарочитом, противречном облику старог-новог „прекорачења индивидуалног идентитета“. Ту трансгресивност одликује не-рационалност у чијим оквирима су иначе „одвојени елементи, као што су смрт, насиље и сексуалност, сада органски повезани и служе као основа једној друштвеној логици која је у многим својим видовима трагична, али је пре свега естетска“ (Mafezoli 1992: 159). Друкчије исказана, ова самодовољност еротизма нашег доба стаје у формулу Михаила Епштејна, по којој „<п>остмодернизам јесте *еросемиоџика*, готово чулно уживање у знаковима, у текстовима, у читавој условности цивилизације и њеним отуђеним формама“, зато што „<о>дједном се открило да је читав свет површан, да не треба упадати у њега, мучити га, мењати, преображавати“, а из тога онда следи закључак да „<п>остмодернизам је милина означитеља који су заборавили означенике“ (Епштејн 2009: 175–176).

Од рефлексивне њаиње духа (Капеланус) до самосврховиџоџ чулноџ уживања у сексу (Бауман) и/или самодовољним означиџељима (Епштејн) — можда је то кривуља која сажето али сугестивно описује столетни цивилизацијски и културни лук парадоксалне љубавно-еротске (само)спознаје, која, упркос променама епистемолошких парадигми, између средњовековног и постмодерног стања ствари ипак, чини се, остаје верна у основи истом, *нереџрезентиџацијском* подстицају као кључном формативном обележју. Постављен у средиште мишљења и певања, *субјекџ љубавне/ероџске жеље* појављује се при томе као њен концептуални/вербални генератор и уједно оспораватељ који се суочава с преображавајућом (ауто)конструисаношћу властите потребе што се непрестано креира и деструише, ствара и (само)превазилази. „Ја постајем ја сџм и препознајем се у својој сингуларности кад откријем и најзад признам онога кога желим <...> чије јасно одсуство одавно доводи моје тајанствено присуство до мене самога“, примећује Жан Лик Марион, мислилац који премошћује распон између прошлости и садашњости, експлицирајући: „У том тренутку, у којем је прекасно, у којем се то већ десило, у којем сам испуњен другим и својом жељом — више нисам исти, дакле, ја сам ипак напoкон ја сџм, неповратно индивидуализован“ (Marion 2015: 127–128 *passim*).

Ово уједно самоостварујуће, самоосујећујуће и самопревазилазеће деловање долази и од тога што је субјект жеље и субјект (ис)казивања, у књи-

жевности, и посебно лирској поезији, одређен увек изнова непосредним чиновима креативног језичког испољавања који су с лингвистичке стране највећим делом нормирани, а то значи и логички устројени, али с оне друге, естетске стране подлежу тешко установљивим, лако померљивим границама имагинације, а неретко су и плод покушаја да се захвати у нелогичко, ирационално, несвесно и интуитивно. „Иако субјект може изгледати као роб језика, он је још више роб беседе у универзалном кретању“, примећује у том смислу Жак Лакан (Lacan 1983: 152), при чему је, ваља казати, „беседа“ овде заправо *discours* у сосировском значењу *parole*, најчешће остварена у писму што је схваћено као „материјални ослонац који конкретна беседа узајмљује од језика” (Ibid.: 151), у оном смислу у којем и Барт мисли да, прагматски гледано, „оно што искрсава у језику не искрсава у дискурсу“ (Bart 1975: 16).

Лакановски одређена психоаналитичка визиura може, чини се, да буде и данас један од заиста подесних приступа ваљаном разумевању љубавног/еротског дискурса песништва. Полазећи од добро познатог схватања по којему „психоаналитичко искуство с оне стране овог говора открива у несвесном целу структуру језика (*langage*)” (Lacan 1983: 152), Лакан прецизира да „несвесно је означитељски ланац који се негде <...> понавља и устрајава укрштајући се у урезима што му их нуде стварна беседа и размишљање које он упућује“ (Ibid.: 276). Другачије речено, то значи да је лингвистичко устројство несвеснога, које је иначе највећим делом седиште жеље, заправо *viriduelно*, тј. могуће дискурзивно поље њене (ауто)артикулације и (ауто)реализације.¹

Будући да је по конституцији сраз логичког и нелогичког, разумског и не-разумског, лингвистички засновано несвесно је у лакановском разумевању полигон на којем се одиграва драма субјекта као генератора жеље. „Тамо где је посреди жеља, уместо да попуштамо логицистичком свођењу, ми у несводљивости жеље на захтев налазимо одбојник који исто тако спречава да се она сведе на потребу“, тврди Лакан, сажимајући ову дијалектику несвеснога у готово сентенциозно парадоксалну формулу „<Ж>еља је узглобљена управо зато што није узглобљива“ (Ibid.: 282). Реч је, наравно, о *бесконачном клизању означитеља* као својеврсном „трејдмарку“ Лакановог приступа који води једнако познатом поимању неизбежне Другости субјективно несвесног, јер се „Други, као претходно место чистог субјекта означитеља“ у исти мах, и за нас посебно важно, „распознаје као место Говора (*Parole*)“, будући да истински „<г>овор (*Parole*) почиње тек са преласком од хињења на поредак означитеља и да означитељ захтева друго место — место Другог“ (Ibid.: 284).

Из претходно казаног јасно је да се код Лакана, и у постструктурализму, *субјект* схвата као конститутивно недетерминисан, тј. самоуспостављајући

¹ Прецизно казано, по Лакану несвесно не треба доводити у везу с дискурсом, већ је оно — као што је већ казано — тек структурирано попут језика, при чему је далеко од ирационалног, будући да следи извесне сталне обрасце (види Chiesa 2007: 35–36 *passim*).

у непосредним језичким/говорним испољавањима, па се зато „несвјесно увијек читује као оно што се колеба у прорезу субјекта” (Lacan 1986: 34), при чему, у контексту правоверно психоаналитичког разумевања, „<р>е-алност несвјесног јест <...> сполна реалност“ (Ibid.: 160), онако као што у фројдистичком поимању „либидо је присутност жеље, дјелатна присутност као таква“ (Ibid.: 163). Отуда, очекивано, у Лакановом тумачењу „<ф>ункција жеље је последњи преостатак учинка означитеља у субјекта“ (Ibid.: 164). Могло би, дакле, да се каже да је либидоозно схваћена жеља нека врста означитељске котве која непрестано конституишући и флукутирајући субјект држи како-тако везаног за оно што је његово етиолошко место или полазиште, а то је подручје нагона и/или примарних виталистичких подстицаја.

Аплицирано на предмет нашег занимања ово подразумева да је лирски субјект *жеље* истодобно место сталног „рађања“ исказно транспарентног Ја певања, оног комплементарног *џласа разума* који из њега „извире“ и у њега се опесивно враћа у покушају да вербално/дискурзивно разабере то што чини неразмрсиву динамику и дијалектику еротског феномена као већ описаног спознајног парадокса.² У Лакановој интерпретацији то значи да „<с>убјект је као такав у неизвјесности због тога што је подијељен учинком језика“ (Ibid.: 200), посебно ако непрекидно имамо у виду „жељу као мјесто спајања поља захтјева, гдје се уприсутњују синкопе несвјеснога са сполном реалношћу“ (Ibid.: 167), с тим да „предмет жеље опћенито јест или фантазам, који је у стварности *џогуџирач* жеље, или обмана“ (Ibid.: 198).

Љубавна/еротска *жеља* је, према томе, у лакановском психоаналитичком схватању — широко утицајном у савременој европској култури, и уједно ослоњеном на традицију још од Платона па до Фројда — стециште *либидоозно реално* и *несвесно фанџазмајско*. Ставља ли овако описана констелација онога који приступи покушају њене вербалне артикулације пред немогући захтев? И да и не. Максималистички гледано, говор/дискурс — био он свакодневно комуникативан или пак књижевно-естетски интониран — заиста никада није у стању да у потпуности удовољи потреби веродостојног изражавања, будући да је еротска жеља као таква, разумели смо, у тој мери комплексна да измиче потпуном сазнању и (ис)казивању. С друге стране, постоји могућност мање или више посредованог, језички и/или изражајно фигурисаног дочаравања које се својим нарочитим средствима у највећој мери приближава с почетка препознатој дијалектици љубавног говора и његовог порива за обухватање тешко обухватних подручја.

² Овде ваља приметити да у лакановском разумевању *еџо*, тај фројдистички залог свести и/или разума, бива представљен у смислу „имагинарне функције субјекта” као доминантно „несвесне природе”, што значи да је он, *еџо*, заправо огледалска, „спекуларна слика” субјекта и „место имагинарне алијенације” (Chiesa 2007: 13–14 passim).

*Од рејторичке сусјензије до инјердискурзивности:
рационализам vs. романтизам*

Чак и онда кад циља неизрециво или наговештава неодгонетљиво поезија то увек, наравно, чини речима и њиховим склоповима. Будући да као свој предмет има персонално побуђену жељу и све оно што из ње произлази, у смислу магматски стопљеног дејства нагона, перцепције, психичких и менталних процеса, љубавна/еротска поезија ову вербализацију по правилу — констатовано је већ — изражава лично, путем неког граматички и/или тематски индикованог Ја, које формативно гледано представља „глас“ разума, односно еголошки освешћеног дискурса, зато што „<г>овор је увек одливен у облику исказа који припада одређеном говорном субјекту“ (Bahtin 1980: 244).

Феноменализација лирског „гласа“ упризорује, према томе, начело интелигибилности као оно што у процесу разумевајуће размене посредује између аутора и читаоца (види De Man 1985: 55). Уз то, овај формативно интелигибилни „глас“, овај поетски оличен *логос* у смислу (раз)умски устројеног, персонално индикованог људског говора, подразумева и *јерсјективност* која указује на динамичну и рефлексивну природу таквог (ис) казивања (види Telles Ribeiro 2006: 50), односно на дискурзивну конструкцију лирских идентитета (Ibid.: 72).

А кад је реч о лирским идентитетима, онда је осим самог говорника или његовог „гласа“ као својеврсног поетског *агресанјиа* — и то је од пресудне важности за дискурс љубавне/еротске лирике — такође битан *агресанји* којему је намењено перспективно интонирано казивање са својом посебном *јачком гледишјиа* (види Брајовић 2022: 102), јер „од тога коме је адресован исказ <...> зависи композиција, а нарочито стил исказа“, будући да „<с>ваки говорни жанр у свакој области говорног општења има своју типску концепцију адресата која га одређује“ (Bahtin 1980: 265–266). Могло би, штавише, да се каже да је овако постављена *агресанји–агресанји* релација „заправо дво-лична и двогуба поетичка, тј. стилско-изражајна ’маска’ или ’образица’ оног базичног афективно-рефлексивног геста који представља саму срж лирске песме и лирског жанра уопште“ (Брајовић 2022: 103).

Јер у традиционалном песништву, такорећи без изузетка, „девојка је отисак песникове душе“, а певање, вели Јосиф Бродски, „<г>о је трагање за душом у форми поезије. Отуда јединство адресата и постојаност манира или стила“, будући да „љубав је метафизичка ствар и њен циљ је или усавршавање или ослобођење душе <...> што јесте и што је увек била суштина лирске поезије“ (Бродски 1998: 50). Тако је чак и онда кад се тематизује фреквентни *јојнос одсујиносји* готово немогуће измаћи увиђању да „<љ>убавна одсујност је увек једносмерна, може се исказати полазећи код оног који остаје, никад од оног који напушта: *ја*, свагда присутно, конституише се у односу на *ји*, свагда одсујно“ (Bart 2010: 33). Исто важи и за друго опште место љубавног дефицита — *чекање*: „Биће које чекам није стварно“,

готово по правилу увиђа заљубљени који жудећи ишчекује, „други долази овде где га чекам, где сам га већ створио“ (Ibid.: 62).

Ако се као епохално-цивилизацијски прихватљиво за наше доба узме становиште по којему „<п>редуслов за љубав је аутономност њеног објекта“ (Бродски 1998, 54), онда — захваљујући запажању о назначеној онтолошкој несамосталности, поетској еманираности персоналне фигуре којој је љубавни говор упућен — претходно описана релација у еротској лирици води теоријском закључку о *двојединству адресант/адресат инстанци*, које се појављују као међузависни и реторски унеколико стопљени полови у основи монолошког лирско-песничког казивања (види Врајовић 2022: 109), јер „<н>ије ’личност’ другог она која ми је неопходна, него простор: могућност једне дијалектике жудње, *непредвидљивости насладе*“ (Bart 1975: 5), зато што „<н>а позорници текста нема рампе <...> нема субјекта и објекта“ (Ibid.: 20).

Од поезије провансалских трубадура и Петрарке па до еротике Диса, Блока, Настасијевића, Попе или неког другог модерног/савременог љубавног песника, увек је, наиме, на делу описани поетички „механизам“ који најчешће употребом *ајосирофе* или *ипрозојојеје* (види Врајовић 2022: 93–94, 102) ствара илузију лирске комуникације, иза које се скрива *аутиореклексивна* и *аутиорекфреницијална ејисиемолођија еројске жеље констипиуиивно парадоксалног* и *(аутио)фигурацијски репликаиивног субјекта њевања*, по правилу располућеног између чулности и разума, несвесног и свесног, афективног и дискурзивног.

Уз мало слободе можда је могуће казати да љубавна лирика, онда кад је занатски успела и читалачки ваљана, имплицитно води некој врсти провизорне *ејисиимије*, тј. естетски побуђеном науку (*épipstémè*) жудње (*epithymia*), или науку о жудњи као противречној, али вероватној и чак начелно, односно типологијски изразивој спознаји природе, видова испољавања и (само)разумевања еротске жеље и њој сродних феномена у распонима субјективног (ауто)имагинирања. „Ја хоћу, ја желим, сасвим једноставно, *сипруктуру*“, вели отуда Барт у *Фрагментима љубавног говора*, мислећи при томе на чежњу онога који љуби тежећи љубавној спознаји да се поистовети с макар каквим „практичним и афективним системом уговорних веза“, зато што је у очима жудње „свака структура *настиањива*“, па жељом обузети субјект то онда може да сажме у прилагодљиво уверење „Сасвим добро могу да се удомим у ономе што ме не чини срећним; истовремено могу и да се жалим и да трпим <...> чак могу да имам перверзну склоност према том деловању система“ (Bart, 2011: 68–69 passim).

Још од антике разликована у односу на *ум* и *вољу* као душевно/ментално наспрамне категорије које су биле предмет систематског филозофског изучавања (логика, етика), *жеља* је због свог чулно-сензуалног, односно не-рационалног, несвесног, у основи нерепрезентацијског и добрим делом нерепрезентативног, субверзивно-трансформацијског, теоријском уопштавању лако измичућег подстицаја, широки и потпуни израз пронашла првенствено у књижевности и њеним особеним поступцима, а тек у новије време у дисциплинама попут психологије или сексологије, на пример.

Поетичко, односно конкретним текстовима индуковано и обликовано проучавање овако оцртаних, лирски обликованих меандара еротске жеље ваља да буде засновано управо на двојству *eros* — *logos*, ирационално — рационално, несвесно — свесно, неисказивно — исказиво, нетранспарентно — транспарентно, као на свом проблемско-тематском и стилскоизражајном средишту. За огледни, у доброј мери парадигматски сраз који би могао да илуструје ваљаност оваквог разумевања овде ћемо, на материјалу неколико репрезентативних текстова, узети лирику *рационалистичко-просветилничке* и *романтичарске* епохе у српској књижевности.

За лирску продукцију старије од ових епоха, која покрива последњи део XVIII и почетак XIX века и писана је прелазним идиомом између старијег, српкословенског, и доцнијег народног, вуковског језика (види Павић 1979: 133), у хрестоматијама и антологијским изборима устаљен је назив „српско грађанско песништво“ (види нпр. Маринковић 1966; Лесковац 1972). Реч је, наиме, о поезији која је настајала у окриљу новог, буржоаског сталежа у економском, политичком и културном успону, попут онога што је у сродном духу писано и другде (нпр. немачко *Gesellschaftsdichtung*). У складу са новим, цивилним светоназором и етосом тог сталежа у експанзији, лирика бројних публикованих и непубликованих песмарица, неретко анонимних аутора, углавном намењена „дружинском“ извођењу или певању (види Живковић 1994: 164), највећма одише сентименталистичким тоном који одговара типизованој тематици и мотивима галантно љубавног песништва у духу европске лирика тога доба (Ibid.: 166).

Ако би требало у први план ставити једно поетичко обележје, онда би то свакако била *реторика сусиензије* или *ретардације еројске жеље*, зато што она у себи сажима најважнија стилска и тематска својства на којима почива ова лирика, по правилу писана из *маскулинистички хетеросексуалне ѱерсијективне* што подразумева, уз заиста ретке изузетке, првенство традицијски распознатљивог, мушки типизованог доживљаја фасцинације/жеље и њој одговарајуће женске лепоте/чулности. Опсесивно репетитивно певање о љубавној чежњи, као израз духа новог, грађанског доба, овде се, наиме, реторски дистанцира од непосредног, дословног (ис)казивања еротске/сексуалне жеље и њој својствених момената. „Лице љубљено“, „око огњено“, „медне устнице“, „руке пребеле“, „магнет груди алавастер“ — то су неки од реторских клишеа који у бројним љубавним песмама српске грађанске лирике варирају релативно мали број фреквентних мотива и ситуација, а скоро сви почивају на незнатно модификованим рефлексима у основи *куртиоазне епикеције* обожавања и бездућа с даљине, односно патње због недохватности и /или окрутности љубавног адресата, најчешће типски назначеног, чак и онда кад се у песмама непосредно именују локалне прилике или околности.

Не тако ретко у грађанској поезији налазимо у новом реторском руху обновљен стари, антички топос *љубавне болести* као разорне страсти/маније која обузима душу и тело, парализујући еротски субјект певања:

Заражен љубвом
 Уздишем дан и ноћ,
 Сујетним трудом
 Разабирам за помоћ!

(Маринковић 1966, I: 360)

Оно што овде (Аноним, песмарица Василија Јовановића, 1805) може на први поглед да промакне јесте вербални/мисаони подстицај који је опречан у основи ирационалном поимању љубави као заразе од које нема одбране (види такође Ibid.: 344 и 433). Реч је о *разабирању* као могућем „леку“ од љубавне „болести“, оснаженом трезвеном „дијагнозом“ сопственог „сујетног труда“ као недостатног „противотрова“ за симптоматски патос неутаживог уздисања. На делу је, према томе, разумска, двоструко рационализована суспензија не-разумског доживљаја типски дате љубавне махнитости и ускраћености.

Онај који *се разабира*, лексиколошки гледано, освешћује се, долази себи, оријентише се ментално — укратко, опире се заљубљеничкој не-свести, а уједно и самозаљубљеничкој супер-свести као таштом наличју оне почетне љубавне „заразе“. У основи то је заправо аутореклексивност као способност која одговара картезијанском, још увек предмодернистичком поимању свести, не у значењу доцније свепокривајуће субјективности која рефлексивним гестом обујмљује и стапа предмете рефлексивности, већ у смислу „перцепције или (са)знања онога што неко дели с неким другим: бити свестан значи бити личан/интиман (privy) с нечим“ (Thiel 2011: 8). Било да је реч о Богу, Разуму или Врлини, свесно Ја субјекта, онај сазнајно дистинктивни *cogito*, управо због ове (здро)разумски непосредне присности с оличењима универзалних концепата на неки начин бива приправно за излазак из зачараног круга нарцизма.

Ма колико његов текстуални извор био маргиналан, овај моменат је по себи важан за разумевање повесне феноменологије, а последично и етике еротског дискурса. Он, наиме, вербално рефлектује епохално транзитивну, прелазну природу љубавне (само)свести која стоји иза управо описане *сусјензије* (не)разумског, самоопсењујућег доживљаја заљубљености. Због тога није наодмет подсетити на поимање љубави у осамнаестовековној мисли, у којој — битно другачије од лакановски модерног схватања, примерице — „*ego*“ (картезијански субјект) никад није представљен као субјект било које врсте љубави у суштинском и конститутивном смислу“, већ је „најпре дифинисан као разумевање (ум, схватање, разум), а затим као воља“, док се међу пасијама „љубав налази на истакнутом месту: одмах иза чуда, а пре мржње, жеље, радости и туге“, што фактички значи да „према картезијанској класификацији љубав није примарна међу страстима“ (Kambouchner 2007: 24), па се „управо због тога чини да природна или људска љубав <...> има тек релативно секундаран статус у животу *ego*-а“ (Ibid.: 27).

Јасно је да претходна констатација не упућује на одсуство, већ на моралистички омеђену уподобљеност ероса у схватању рационалистичког

доба. „Право су рекли филозофи древни/Да су истекли сви шчастљиви дневи,/А сада се отворила руда горшег века,/Јер љубов мила сад је весма ретка“ (Маринковић 1966, I: 486), управо у том духу примећује анонимни песник из песмарице Максима Бановца (1817), имплицирајући првенство разума, филозофски опремљеног, над страшћу и њеним деструктивним ћудима, односно повлашћеност „миле“, а то значи питоме, врлином обуздане и вођене љубавне наклоности, у чијем средишту се налазе „Млада срца заљубљена *свјатосицију њравом*,/Ах, укрепљена *царсџивујущиџа њравом* (курзив наш — Т. Б.)” (Ibid). „Права светост“, што по свему судећи значи истинска чедност, у смислу непорочности, неизопачености срца и тела, оснажена самом „н[а]равом“, појављује се овде као парадигма, својеврсни образац пожељног (об)лика љубавне афицираности у светлу рационалистички утемељеног схватања, без изуетка прожетог идеалима једноставности, мере и хармоније, налик онима које просвећени ум увек препознаје у природи којом је обухваћен.

Наравносџ, схваћена као самоникла и самоодржива равнотежа, у рационалистичко-просветитељском и (нео)класицистички надахнутом песништву по правилу води према апологији „природног“, односно смерног и богобојажљивога еротизма као бране од разорне ћудљивости „горшег века”, лошијег доба што наступа. „Дружбина је нашег века/Удовољство и утеха,/Она радост возвишава“, носталгично поручује Г. Лазаревић (*Пјеснарица* Вука Караџића, 1808–1813), додајући: „Ако љубиш тиху радост,/Ако мерзиш срца празност,/Хитро теци простим људем’/Земљоделцем’ и пастирем’ <...> Там’ ти љубов видит’ можеш,/И искреност смотри’ будеш,/Умерена ту је радост/И полнога здравља сладост.// <...> Девике су тамо кротке/Стидом черних очес љупке...” итд. (Маринковић 1966, I: 175).

Културно и повесно инверзивна, будући да евоцира древни идеал Златног доба (*aurea aetas*), ова (стерео)типски пасторална визија оцртава реторске и тематске оквири (нео)класицистичко-рационалистичког имагинаријума, уједно успостављајући и имплицитну поетичку границу према песништву модерног, урбаног доба у настајању, његовим раније непознатим феноменима и умножавајућим контрадикцијама. Свуда присутан реторски и граматички индикован, лирски субјект овог песништва заправо је суперсубјективно одређен, он је по правилу персонално назначена „маска“ *logosa* као епохално обликованог гласа Разума, његових лимита и обзира, на моменте сучељених с незатомљивим разлозима срца и чула, али и даље чврсто усидреног у сопствену разложност.

Обележена претходно изложеном реториком суспензије, поменута граница двеју епоха и њима компатибилних стилских формација није, наравно, свуда једнако јасна и недвосмислена, јер истодобно постоје и назнаке нове реторике експлицитног еротизма. Тако је упоредо с непорочном љубављу (нпр. „Ил’ на лево, ил’ на десно,/Милујмо се безопасно“ итд. Ibid.: 235) и лексички неутрално именованом путеношћу („груди алавастер” и сл) као општим местима класицистичко-рационалистичке парадигме, здруже-

на с фигуративним именованем већ приметна и еротски експресивна реторика телесности („Ти си моја сва красота, / Сисице ти златне дгуње, / Сасвим сјајне како муње“, Ibid.: 240). Наспрам еуфимистички клишеизираних, куртоазно генерализованих слика („Амора си стрелу ти мени послала, / <...> Ланце оковала, учинила робом“ итд, Ibid.: 196), јављају се такође и профано конкретизоване ситуације, у којима, примерице, „Девојчица воду гази, / Ноге јој се беле. / Туд прошета младо момче, / <...> ’Да би<x> ја знала и по чему / Да би[x] ја твоја била, / Златну сукњу раскројила...“ итд. (Ibid.: 402–403).

Народски, рурално-пасторални штимунг из последњег примера неодољиво призива добро знане „Враголије“ из *Песама* (1847) Бранка Радичевића („Момак иде враголан, / По гори се шири. / <...> Бежи мома, до колена / *Ноне јој се беле, / Беле ноне до колена / Момка су занеле*“ итд, Радичевић 1999: 22–23), што само потврђује запажање критике да „многе теме, мотиви, лирски декор <...> постојале су и раније у грађанској лирици“ (Поповић 2010: 17). Ту, једнако као и у дужим, епским песмама ослоњен на фолклорни, пучки израз (види Поповић 1999: 172) принц српског песничког романтизма, чини се, чак и онда кад сâм дотиче добро знану топику *идеалног крајолика* („Путник на уранку“, „Путу крај“, „Сретан пастир“), отвара простор новог управо ослобађањем лирске фразе и имагинације за говор чулности и сензуалности у атемпоралном руху и маниру усменог певања.

„Он се народном мишљењу и певању не прилагођава речнички, књишки“, примећује поводом Бранковог надањивања фолклорном традицијом Миодраг Павловић, додајући да „[о]н цео свој либидо окреће ка опипљивом звучању речи, ка весељу које дотиче земљу, ка телима која нису удаљена једно од другог“ (Павловић 1974: 29–30). Постоје, наравно, и другачије романтичарске диспозиције према еротизму, попут Његошеве, Змајеве или пак Костићеве, такође окренуте усменом предању, али у знатно већој мери одређене сублимно-етеричним, идеалистичким поимањем. Парадоксално али, чини се, тачно, иако његова песничка фраза катакад звучи архаичније, управо својом еротско-сензуалном формативношћу Радичевић је заправо ближи модерном сензибилитету од ових једнако славних песника.

Кад пева о љубавној чаролији у крилу непатворене, безвременски представљене природе аутор „Путника на уранку“ и низа других прослављених песама чини то у еминентно романтичарском духу, сажетом у схватању Перси Биш Шелија, по којему љубав је „веза и сагласје које повезује не само човека с човеком, него све што постоји“, зато што „рођени смо у свету и постоји нешто у нама што из тренутка у којем живимо све више и више жуди за својом сличношћу (likeness)“ (Shelley 2007: 1). За разлику од књижевности епохе рационализма, која у доброј мери почива на ретроспективној афирмацији класичне реторике и њених вековима знаних топоса, романтизам је, и онда кад посеже за већ познатим, заправо био окренут потреби за иновацијом у смислу здраворазумски пријемчивог. То значи да овде језик „више није ограничени кодекс који једино може да буде по-

нављан, већ флексибилни инструмент индивидуалне експресије“, па је отуда и сама реторика „натурализована и психологизована, преображена од високо кодираног умећа у људску предстаљачку способност“ (Wellbery 2008: 189).

Баш зато је и оно што је ново и субверзивно у Радичевићевој натурализацији песничке реторике уједно оно што индиректно подсећа на изворну, изразито социјалну функцију вербалне вештине убеђивања, стратификоване према друштвеном положају (Ibid.: 187). Ма колико био окренут првенствено индивидуалној визури, и лирски романтизам, наиме, чак и онда кад је еротски интониран, може имати социјалне репрекусије. У овом случају реч је о својеврсној *књижевној демократијизацији* која почива на пучком, лаичком, популистичком „приземљењу“ реторичког наслеђа, наговештеном али нереализованом у грађанској поезији XVIII и почетка XIX века.

Управо *експлицитна сензуалност* појављује се као транспарентан израз тог реторичког преврата, произашлог из популистичког духа и менталитета, код којег се „телесна очигледност уклапа у обичајност народног живота“, па тако „<у> Бранковој поезији чулност је уоквирена само речима, обрубљена песништвом које <...> казивним огледалом продужује и појачава страст преко неумитних телесних граница“ (Павловић 1974: 34). Реторика сензуалности у овом песништву каткад је, додуше, исказана и сублимисаном метафориком („Нека сунца, нека, / Мене драга чека, / Драга сунца два / Мени ће да да“, *Нека сунца*) или другим средствима, попут синегдохске фигуративности, рецимо („Сукњица се шири / А ножица вири, / Ао ноно бела, / Вода те однела / Па — мени донела!“, *Клејва*). Најчешћа средства ипак су експресивно-екскламативне фразе и конструкције на граници ласцивности, као израз поменуте демократијације, односно еманципације књижевности и самог песништва.

Смисао приклањања оваквој песничкој стратегији указује се као афирмација здравог, социјалним обзирима и литерарном етикецијом неспутаног еротизма. На трагу онога што је дуго било културно апокрифно, а што је савременом читаоцу познато из накнадно публиковане Вукове збирке еротске народне поезије *Црвен бан* (види Karadžić 1980), Бранко Радичевић и сам једним делом детабуише класицистички и / или рационалистички еуфемизован језик српске љубавне поезије. Позната још од Старог века као *манџа*, телесно-љубавна страст, која се неретко граничи с болешћу и суманутошћу, овде је, трансгресивно, препозната као афирмативни израз витализма и непристајања на етикецијске лимите тзв. високе културе:

Свирац свира,
Не да мира,
А још више девојчице,
Њине очи и ножице,
Деде брате, ијујуј!
Де поскочи, не лудуј,

Ко би јако момак био
 Па се не би помамио!
 [...]

Амо чедо милооко,
 Дај да т' љубне браца око.
 Она бежи — за њом с' вини,
 Љубни, брате, пипни, штини,
 Така игра, шала така,
 Таман, брате, за јунака!

Преузети из *Ђачко̄ расѿанка*, ови и њима слични стихови несумњиво профанизују етерични стил највећег дела традиције љубавног песништва, али у исти мах најављују пеоетску реторику и синтаксу новог доба, којима постаје могуће заједно славити патриотки и телесни занос, ерос и филију, морално жртвовање и сексуалну слободу. Непосредно, скоро бруталистичко именовање еротских гестова, баш као и нека врста кумулативно „загрцнутог“, асиндетског ређања речи у служби је стилске сугестије непосредности и необузданости својствене књижевности тзв. омладинског покрета, односно њеног превладавања рестриктивности и аристократски задатих обзира. „На супрот ранијој српској поезији, сувој, ладној разумној, поучној, објективној“, вели Скерлић о лирици овог побуњеничког нараштаја, „дошла је поезија плаха, страсна, лична, искључиво лирска и субјективна“ (Скерлић 1906: 410).

Оно што француски студент Скерлић именује као „хипертрофију осећања“ и „стално раздражење маште“ свој еминентан израз понајпре проналази управо у љубавном песништву. Често здружена до неразликовања, ова два својства узајамно се поспешују — еротска фантазија оснажује хипертрофију афеката, и обратно, (пре)јака осећајност подстиче сензуалну уобразиљу. Ако је у поезији епохе рационализима *logos* себи подвргавао *eros*, обуздавајући његову имагинацију и смештајући је у овестале формалне и мотивске калупе, овде у великој мери бива обратно — раздражено путеним поривом, љубавно чезнуће у језику показује неукротивост, подвргавајући себи разлоге разумности. По много чему примерна за тематизацију еротске жудње, Радичевићева „Жеља“ срочена је, тако, у динамичној алтернацији лирског осмерца и шестерца („Кад сам лудо дете био/ Жеља ми је била:/ Кад би Боже уделио/ Мени једна крила“ итд.), с врхунцем у такорећи фројдистичкој визији незадрживо и симптоматично либидинозног сањарења („Сад би гледо дено мома/ Понајлепши има,/ па би весо тамо ома/ Полетео њима,/ / Да с' нагледам млада века/ Ти чарни очица,/ да с' нагрлим бели сека,/ Наљубим усница“).

Могло би се рећи како се чак и наративни ритам постхумно публиковане поеме „Безимена“ у извесном смислу прилагођава овој карактеристичној *дисконѿинуираности афекѿивно ѿдсѿакнуѿе ероѿске имаѿинације*. Иако је, изузев катренског увода, доследно испевано у осмерачким секстинама с устаљеном дистрибуцијом риме (*ababcc*), ово недовршено оства-

рење, од којег су остали увод и три певања, ипак је, наиме, у односу на ритмичко-мелодијску и/или графичку сукцесивност традиционалне епске нарације у неку руку дисконтинуирано нумеричким и графичким издвајањем строфа, што у први план ставља својеврсну „синкопираност” казивања које је, по речима самог песника, могло „да буде неки српски *Чајлд Харолд* и *Дон Јуан* уједно“ (види Радичевић 1999: 696).

Први, напуштени наслов дела требало је при томе да буде *Луди Бранко*. Осим (ауто)биографске потке, он јасно упућује и на романтичарску концепцију лирског актера као љубавном махнитошћу поседнутог јунака, чији разум/*Ego* је сасвим стављен под власт необузданог ероса/несвесног. Гледана ретроспективно, *Безимена* се савременом читаоцу указује као несумњиво протомодерно песничко остварење с елементима лирског романа у стиху, у чијем средишту се налази формативна пустоловина неискусног младића, с љубавно-еротским искушењем („Двадест лета беше јако, / А без жене још до саде“) као преломним сижејним моментом певања.

Ако не изразито у стилском, то искушење дато је у мотивском оквиру који неодољиво призива добро знане слике, попут Бодлерове „Музе која се продаје“ и „миле девојке“ Развратности, тематизоване — интересантно — приближно у исто време око средине XIX века. Више него другде Радичевић је овде окренут певању о самовласној еротској жељи и сексуалном искуству као оном двојству које ће у знатној мери обележити долазећа времена и њихову културу. „Раниле ме девојчице / Гиздаве, млађане“, признаје лирски јунак на самом почетку, пре него што се казивање преобрати у (псеудо)објективност трећег лица, додајући народски сочном фразом: „Дегод коју дивну ватим, / Дању или ноћу, / Испритискат, ижљубити, / Изгрлит је оћу“ (ст. 3–4, 9–12).

Оно што потом следи је ретроспективна повест неуспеле акултурације у урбаном лавиринту западноевропске метрополе (Беч), у којем „ћеш наћи окићени / Лепи мома, лепи снаша, / Има нешто и поштени, / Ал ’ највише сека-даша: / Ил’ за новце, ил онако, / Ал’ су даше свакојако“ (I, 36–41). У реторски експлицитном маниру, дотад практично непознатом уметничком песништву на српском језику, песник *Лугоџ Бранка* приповеда о еротским наравима новог, либерално-демократског доба, које собом носи љубав и притворност, сексуалну слободу и разузданост уједно, па и напуштање традиционалних полних улога и родне хијерархије („<М>ома на њ навали <...> На своје је вуче крило <...> Он је љуби, она њега, / Он је стиска уз себика <...> У недра јој руку тура <...> Машио се под колена. / Она јади: <Ох мој Боже!> / Па га малко потпоможе...“ I, 248–281 *passim*).

„Милтн, Клопшток, зле им среће, / <...> Страота и’ и гледнути! / Ниже, ниже, чедо моје, / Земљица је царство твоје!“ (III, 7, 10–12), зато недвосмислено поручује лирски наратор својој „песми лакокрилој”, обзнањујући програмско опредељење за певање у духу новог доба које је окренуто непосредном, чулно-телесном искуству и њиме подстакнутим афектима, и у којем се „воће” љубавног уживања може, „мора л’ бити, баш и купит“

(III, 437). Осим меркантилног ероса (Лиза) у *Безименој*, међутим, постоји и онај други, још увек етерични, идеални ерос (Мина) који носталгично опседа лирског јунака, у међувремену упућеног у тајне телесне љубави („Подићи је у небеса, / Показат јој све милине, / Па од сјајни тад чујдеса / Вргнути је сред тавнине — / Још он није тако пао, / Још му ј’ туђе среће жао“, III, 444–449).

Својом на неки начин распопућеном недовршеношћу *Безимена* сведочи о несавладивој тензији новог и старог концепта еротизма, оној тензији због које и иначе Радичевићев „лиски јунак је у сталном дијалогу, са самим собом и са свијетом“ (Иванић 1999: xxxviii). Могло би се још додати да је заправо реч о иманентно романтичарској тензији између срца и главе, несвесног и свесног, *erosa* и *logosa*, овде интериоризованој као однос између чулно-телесног и (раз)умско-ћудоредног вида саморазумевања лирског јунака. У свом путеном нагнућу (ово)земаљским страстима и поривима он, наиме, једнако тако бива понесен узвишеношћу и суровом снагом Природе као величајним изразом у основи исте, неукротиво виталистичке енергије постојања („Брда, горе и планине, / И ви стене ту поносне, / <...> Кад вас гленем, ал ми годи, / Благо мени, да се роди!“ III, 13–14, 17–18).

Са становишта класицистичко-просветитетљских естетика које су претходиле, односно са становишта реалистичко-натуралистичке естетике која је дошла после, ова *иманентно ѿензична дијалогичност*, која уједно слави и ламентира, велича и унижава, може да изгледа као когнитивна дисхармоничност или аномалија. Са становишта самог романтизма она се, међутим, указује као закономерно и такоређи инхерентно стање, својствено његовој концепцији са-постојања различитога али животно дејственога. Управо на то, чини се, мисли и Шели кад у прослављеној „Одбрани поезије“ разликује *разум*, врховни појам рационализма, и *имагинацију*, толико слављену код романтичара, па каже да „разум поштује различитости, а имагинација сличности међу стварима“ (Shelley 2007: 43).

А како је у романтизму „доминантна представа тоталитета била органска слика“, кад расправљамо о романтичарској епохи, о њеној поезији заправо „не мислимо као о корпусу артефаката, метафорички живих ствари или као о идеолошкој формацији, него пре као о *дискурзивном ѿокрећу који се ѿпросише ѿреко или ѿролази кроз оно што називамо ѿесмама* (курзив наш — Т. Б.)“ (McLane 2000: 23–24 passim). При томе је имагинација као врховна моћ уједно и човекова *differentia specifica*, транспарентно реализована у језику и говору још од давнина, па стога „дефинисати поезију уз помоћ имагинације као људске способности не значи само <...> дати јој филозофску заснованост, таква дефиниција даје јој и антрополошку валидност. Поезија је, у ствари, дефинисана као говор <људског> рода (the discourse of the species)“ (Ibid.: 32).

У поређењу с класицистичким, односно просветитетљско-рационалистичким дискурсом, који је такође имао у виду говор човечности, али схваћен редуктивно и монолитно, у извесном смислу елитистички, бива-

јући функционално ослобођен онога што није сматрано достојним умно просвећеног и уравнотеженог човека, романтизам, с друге стране, наступа *органицистички*, он тежи (све)обухватности и стога се романтичарске дискурзивне стратегије тако често одликују противсловношћу, односно отвореном или прикривеном дијалогичношћу.

И управо романтизам је на велика врата у европску лирику новог доба увео феномен *интердискурзивности*, који се одликује „препознавањем трагова другог говора унутар наизглед аутономног лирског гласа“ као израза подразумевано „слободне аутогеличне субјективности“, односно романтичарски „идеалне, интергрисане свести“ (Rajan 1985: 195), а таква „интертекстуализација појединачно лирског с другим облицима говора открива знакове разлике у односу на себе“ (Ibid.: 198). Овако постављене лирске констелације у крајњој линији упућују на „апсорпцију центрираног сопства од стране већих процеса који делују кроз њега, децентрирајући његов сопствени дискурс“ (Ibid.: 207).

Нешто другачије формулисано то је, чини се, оно што и Бахтин има на уму кад у свом раду о *џворним жанровима* устврди да „Сваки исказ је карика у веома сложено организованом ланцу других исказа“ (Bahtin 1980: 242), односно да „Сваки исказ пун је одјека и одзива других исказа с којима је повезан јединством сфере говорног општења“ (Ibid.: 262), из чега следи закључак да, „<м>а колико исказ био монолошки <...> испуњен <је> *дијалогским џорњим љоновима*“ (Ibid.: 263). Стога неће бити погрешно ако се већ поменута, реторска тензиčnost романтизма у свом изразитом виду разуме као еминентан израз иновацијске оријентације према *интердискурзивној дијалогичности*.

У поезији Бранка Радичевића постоји бар један пример овако схваћене дискурзивне стратегије у оквиру које се жанровски формативна лирска субјективност стилски/реторски експлицирано „разлистава“ и у неку руку интерно диференцира изнутра, у себи самој, дајући певању узорно комплексан облик. Нимало случајно, рекло би се, тај пример припада љубавно-еротском песништву. Назначена у *Безименој*, али и још понегде у стваралаштву аутора славне елегије „Кад млидија’ умрети“ (види Врјајовић 2013: 115–116), *интердискурзивна дијалогичност* прераста у лирски проседе, реализован у песми из заоставштине, карактеристично двојног назива „Радост и жалост“.

Близу стотездесет стихова, композиционо датих у два приближно опсежна дела који одговарају тематској сугестији наслова, овде поетски проблематизује парадоксалну (само)спознају љубавно побуђеног субјекта певања између необуздане еротске жеље и незатомљиве меланхолије због губитка љубави. Лирски дискурс је при томе двојако усложњен, с обзиром на *рејторски дисјерзивно* прозопопејско апострофирање („Држ’ се за пас, злато моје!“, „Тако, тако, држ’ се циго“, „Ао селе, бриго моја“, „Ноћи, ноћи, клета ноћи“, „Ој ви дојке, две јабукe“ итд), али и на својервсну *љемјоралну дисјервију* која настаје услед дејства неутрално императивних („Држ’ се“,

„Дела покри“, „Брже амо“, „Та помами“, „Стисни, стисни“ и др), номинално презентских облика („Ала сјаје око твоје“, „За тобом ми срце пуче“, „Страшна ли си у самоћи“, „Све је моје“ итд) и амбигвитетски формулисаних аориста („Шта запали срце моје?“, „Шта разгоре огња пуста?“, „Раскиде ми оно срце живо“ и сл).

Сва ова средства у функцији су поменутог, композиционо распознатљивог распона (само)спознаје, која иде од оргијастички усковитланог *erosa* до рефлексивно контемплативног *logosa*. Реч је заправо о вербалној екстериоризацији „унутарње“ дисперзије спроводног Ја-гласа песме, узвитланог љубавном манијом („Да се јунак не помамим“, „Да ја ватим своју драгу, / Да је љубнем голу, нагу“, „Јера месо оће меса, / То је воља са небеса“) све до границе аграматичности („Твоја уста. / слатке муке? / Твоје руке“), односно граматичке („Стисни, стисни... де л’ сам јако? / Подрж’, Боже, вавек тако“), или пак реторичке трансгресије („Све је моје, све је моје, / А ми једно обадвоје“, „Та у њој су све радости моје, / Њена рака јесте срце моје“) која води изван и преко конвенционалних граница персоналне/субјективне експресије.

Стога би се могло казати да ова врста лирског дискурса отвара простор не само стилских иновација, него исто тако и својеврсне хеуристике идентитета, поетски побуђеног трагања за новим одговорима на стара питања облика и начина људског постојања у свету. На делу је, чини се, она нарочита, нерепрезентацијски субверзивна *дијалектишка жудње*, она ауторефлексивна *ејџисџемологија еројске жеље* која лирски љубавни субјект чини интердискурзивним и уједно *дијалогским сџециџиџем* противречних, каткад дисонантних, али у простору романтичарског певања не и сасвим несрочних импулса. А то, чини се, у извесном смислу већ наговештава и ону доцнију, превратничку проблематизацију логоцентричне традиције која ће свој пун израз добити тек у експерименталној разноликости модернистичко-авангардне књижевности и њој примерене културе.

ЛИТЕРАТУРА

- Бродски Јосиф. „Altra ego“. *Поезија* 10 (1998): 46–55.
- Епштејн Михаил. *Филозофија џела*. Београд: Геопоетика, 2009.
- Живковић Драгиша. *Евројски оквири срјске књижевности*. I. Београд: Просвета, 1994.
- Иванић Душан. „Пјесничко дјело Бранка Радичевића“. Бранко Радичевић, *Сабране џесме*. Београд: Српска књижевна задруга, 1999: VII–LXXII.
- Капеланус Андреас. *Умеће џправе љубави*. Београд: С. Прошић, 2001.
- Лесковац Младен. „Старија српска поезија“. *Анџологија сџарије срјске џоезије*. Нови Сад — Београд: Матица српска — Српска књижевна задруга, 1972: 7–37.
- Луман Никлас. *Йубав као сџраси: Прилоџ кодирању инџимности*. Сремски Карловци — Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2010.
- Маринковић Боривоје. *Срјска џрађанска џоезија XVIII и с џочетјка XIX сџолећа*. I–II. Београд: Просвета, 1966.
- Павић Милорад. *Исџорија срјске књижевности класицизма и џрегроманиџизма*. Београд: Нолит, 1979.
- Павловић Миодраг. *Поезија и кулџура*. Нолит: Београд, 1974.

- Поповић Тања. Српска романтичарска поема. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1999.
- Поповић Тања. Песници и поклоници. Београд: Службени гласник, 2010.
- Прошић Слободан. „У трагању за скривеном поруком једног рукописа из XIII века: *Трактић о љубави* Андреаса Капелануса“. Андреас Капеланус. *Умеће љубави*. Београд: С. Прошић, 2001: 66–115.
- Радичевић Бранко. Сабране песме. Београд: Српска књижевна задруга, 1999.
- Скерлић Јован. *Омладина и њена књижевност (1848–1871): Изучавања о националном и књижевном романтизму код Срба*. Београд: Српска краљевска академија, 1906.
- Bahtin Mihail. „Problem govornih žanrova“. *Treći program Radio Beograda* 47/ IV (1980): 233–270.
- Balžalorsky Antić Varja. *Lirski subjekt: Rekonceptualizacija*. Ljubljana: ZRC SAZU — Institut za slovensko literaturo in literaturne vede, 2019.
- Bart Rolan. *Zadovoljstvo u tekstu*. Niš: Gradina, 1975.
- Bart Rolan. *Fragmenti ljubavnog govora*. Београд: Karpos, 2011.
- Bauman Zygmunt. „On Postmodern Uses of Sex“. *Theory, Culture & Society* 15/3–4 (1998): 19–33.
- Brajiović Tihomir. *Poetika žanra*. Београд: Народна knjiga — Alfa, 1995.
- Brajiović Tihomir. *Narcisov paradoks: Problem pesničke samosvesti i srpska lirika modernog doba (evropski i južnoslovenski kontekst)*. Београд: Službeni glasnik, 2013.
- Brajiović Tihomir. *Tumačenje lirске pesme: Od teorije do interpretativne prakse*. Novi Sad: Akademска knjiga, 2022.
- Chiesa Lorenzo. *Subjectivity and Otherness: A philosophical reading of Lacan*. London: Cambridge, 2007.
- De Man Paul. „Lyrical Voice in Contemporary Theory: Riffaterre and Jauss“. Hošek Chaviva, Parker Patricia (ed.). *Lyric Poetry Beyond New Criticism*. Ithaca — London: Cornell University Press, 1985: 55–72.
- Derrida Jacques. *Writing and Difference*. Oxfordshire: Routledge, 2002.
- De Ružmon Deni. *Ljubav i zapad*. Београд: Službeni glasnik, 2011.
- Furniss Tom, Bath Michael. *Reading Poetry: An Introduction*. Harlow: Pearson Education Limited, 1996.
- Kambouchner Denis. „Cartesian Subjectivity and Love“. Boros-Herman Gábor, Dijn De, Moors Martin (ed.). *The Concept of Love in 17th and 18th Century Philosophy*. Budapest — Leuven: Eötvös University Budapest — Catholic University of Leuven, 2007: 23–42.
- Karadžić Vuk Stefanović. *Crven ban*. Београд: Prosveta, 1980.
- Kay Sarah. *Subjectivity in Troubadour Poetry*. Cambridge — New York — Port Chester — Melbourne — Sydney: Cambridge University Press, 1990.
- Kristeva Julija. *Ljubavne povesti*. Sremski Karlovcі — Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2011.
- Lacan Jacques. *Četiri temeljna pojma psihoanalize*. Zagreb: Naprijed, 1986.
- Lakan Žak. *Spisi*. Београд: Prosveta, 1983.
- Mafezoli Mišel. „Postmoderni erotizam, potreba za stapanjem i ritualizovana smrt“. Čolović Ivan (ur.). *Smrt, nasilje i seksualnost*. Београд: Plato, 1992: 145–159.
- Majerhold Katarina. *Ljubav u filozofiji: Od antike do novog doba*. Novi Sad: Psihopolis institut, 2011.
- Majenova Marija Renata. *Teorijska poetika: Problemi jezika*. Београд: Službeni glasnik, 2009.
- Marion Žan Lik. *Erotski fenomen: Šest meditacija*. Novi Sad: Akademска knjiga, 2015.
- McLane Maureen. *Romanticism and the Human Sciences: Poetry, Population, and the Discourse of the Pieces*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Rajan Tilottama. „Romanticism and the Death of Lyric Consciousness“. Hošek Chaviva, Parker Patricia (ed.). *Lyric Poetry Beyond New Criticism*. Ithaca — London: Cornell University Press, 1985: 194–207.
- Richter Sandra. *A History of Poetics: German Scholarly Aesthetics and Poetics in International Context, 1770–1960*. Berlin — New York: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2010.

- Shelley Percy Bysshe. *A Defence of Poetry and Other Essays*. New York: Dodo Press, 2007.
- Schiffirin Deborah, Tannen Deborah and Hamilton Heidi. „Introduction“. Schiffirin Deborah, Tannen Deborah, Hamilton Heidi E. (ed.). *The Handbook of Discourse Analysis*. Malden — Oxford — Carlton: Blackwell Publishing, 2008: 1–10.
- Spearing A. C. *Textual Subjectivity: The Encoding of Subjectivity in Medieval Narratives and Lyrics*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Škreb Zdenko. „Pojmovi poetika u povijesnom slijedu“. Škreb Zdenko, Stamać Ante (ur.). *Uvod u književnost: Teorija, metodologija*. Četvrto, poboljšano izdanje. Zagreb: Globus, 1986: 527–550.
- Telles Ribeiro Branca. „Footing, positioning, voice. Are we talking about same things?“. De Fina Anna, Schiffirin Deborah, Bamberg Michael (ed.). *Discourse and Identity*. New York: Cambridge University Press, 2006: 46–82.
- Thiel Udo. *The Early Modern Subject: Self-consciousness and personal identity from Descartes to Hume*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Todorov Cvetan. *Simbolizam i tumačenje*. Novi Sad: Bratstvo jedinstvo, 1986.
- Todorov Cvetan. *Nesavršeni vrt: Humanistička misao u Francuskoj*. Beograd: Geopoetika, 2003.
- Veststeijn Willem. „Lirski subjekt“. Flaker Aleksandar, Ugrešić Dubravka (ur.). *Pojmovnik ruske avangarde*. 6. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1989: 95–118.
- Wellbery David. „The transformation of rhetoric“. Brown Marshall (ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism*. V. 5. Romanticism. Cambridge: Cambridge University Press, 2008: 185–202.

REFERENCES

- Bahtin Mihail. „Problem govornih žanrova“. *Treći program Radio Beograda* 47/ IV (1980): 233–270.
- Balžalorsky Antić Varja. *Lirski subjekt: Rekonceptualizacija*. Ljubljana: ZRC SAZU — Institut za slovensko literaturo in literaturne vede, 2019.
- Bart Rolan. *Zadovoljstvo u tekstu*. Niš: Gradina, 1975.
- Bart Rolan. *Fragmenti ljubavnog govora*. Beograd: Karpos, 2011.
- Bauman Zygmunt. „On Postmodern Uses of Sex“. *Theory, Culture & Society* 15/3–4 (1998): 19–33.
- Brajović Tihomir. *Poetika žanra*. Beograd: Narodna knjiga — Alfa, 1995.
- Brajović Tihomir. *Narcisov paradoks: Problem pesničke samosvesti i srpska lirika modernog doba (evropski i južnoslovenski kontekst)*. Beograd: Službeni glasnik, 2013.
- Brajović Tihomir. *Tumačenje lirске pesme: Od teorije do interpretativne prakse*. Novi Sad: Akademsko knjiga, 2022.
- Brodski Josif. „Altra ego“. *Poezija* 10 (1998): 46–55.
- Chiesa Lorenzo. *Subjectivity and Otherness: A philosophical reading of Lacan*. London: Cambridge, 2007.
- De Man Paul. „Lyrical Voice in Contemporary Theory: Riffaterre and Jaus“. Hošek Chaviva, Parker Patricia (ed.). *Lyric Poetry Beyond New Criticism*. Ithaca — London: Cornell University Press, 1985: 55–72.
- Derrida Jacques. *Writing and Difference*. Oxfordshire: Routledge, 2002.
- De Ružmon Deni. *Ljubav i zapad*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.
- Epštejn Mihail. *Filozofija tela*. Beograd: Geopoetika, 2009.
- Furniss Tom, Bath Michael. *Reading Poetry: An Introduction*. Harlow: Pearson Education Limited, 1996.
- Ivanić Dušan. „Pjesničko djelo Branka Radičevića“. Branko Radičević, *Sabrane pesme*. Beograd: Srpska književna zadruka, 1999: VII–LXXII.
- Kambouchner Denis. „Cartesian Subjectivity and Love“. Boros-Herman Gábor, Dijn De, Moors Martin (ed.). *The Concept of Love in 17th and 18th Century Philosophy*. Budapest — Leuven: Eötvös University Budapest — Catholic University of Leuven, 2007: 23–42.

- Kapelanus Andreas. *Umeće prave ljubavi*. Beograd: S. Prošić, 2001.
- Karadžić Vuk Stefanović. *Crven ban*. Beograd: Prosveta, 1980.
- Kay Sarah. *Subjectivity in Troubadour Poetry*. Cambridge — New York — Port Chester — Melbourne — Sydney: Cambridge University Press, 1990.
- Kristeva Julija. *Ljubavne povesti*. Sremski Karlovci — Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2011.
- Lacan Jacques. *Četiri temeljna pojma psihoanalize*. Zagreb: Naprijed, 1986.
- Lakan Žak. *Spisi*. Beograd: Prosveta, 1983.
- Leskovac Mladen. „Starija srpska poezija“. *Antologija starije srpske poezije*. Novi Sad — Beograd: Matica srpska — Srpska književna zadruga, 1972: 7–37.
- Luman Niklas. *Ljubav kao strast: Prilog kodiranju intimnosti*. Sremski Karlovci — Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2010.
- Mafezoli, Mišel. „Postmoderni erotizam, potreba za stapanjem i ritualizovana smrt“. Čolović Ivan (ur.). *Smrt, nasilje i seksualnost*. Beograd: Plato, 1992: 145–159.
- Majerhold Katarina. *Ljubav u filozofiji: Od antike do novog doba*. Novi Sad: Psihopolis institut, 2011.
- Majenova Marija Renata. *Teorijska poetika: Problemi jezika*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Marinković Borivoje. *Srpska građanska poezija XVIII i s početka XIX stoleća*. I–II. Beograd: Prosveta, 1966.
- Marion Žan Lik. *Erotski fenomen: Šest meditacija*. Novi Sad: Akademski knjiga, 2015.
- McLane Maureen. *Romanticism and the Human Sciences: Poetry, Population, and the Discourse of the Spieces*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Pavić Milorad. *Istorija srpske književnosti klasicizma i predromantizma*. Beograd: Nolit, 1979.
- Pavlović Miodrag. *Poezija i kultura*. Nolit: Beograd, 1974.
- Popović Tanja. *Srpska romantičarska poema*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 1999.
- Popović Tanja. *Pesnici i poklonici*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- Prošić Slobodan. „U traganju za skrivenom porukom jednog rukopisa iz XIII veka: *Traktat o ljubavi* Andreasa Kapelanusa“. Andreas Kapelanus. *Umeće prave ljubavi*. Beograd: S. Prošić, 2001: 66–115.
- Radičević Branko. *Sabrane pesme*. Beograd: Srpska književna zadruga, 1999.
- Rajan Tilottama. „Romanticism and the Death of Lyric Consciousness“. Hošek Chaviva, Parker Patricia (ed.). *Lyric Poetry Beyond New Criticism*. Ithaca — London: Cornell University Press, 1985: 194–207.
- Richter Sandra. *A History of Poetics: German Scholarly Aesthetics and Poetics in International Context, 1770–1960*. Berlin — New York: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2010.
- Shelley Percy Bysshe. *A Defence of Poetry and Other Essays*. New York: Dodo Press, 2007.
- Schiffrin Deborah, Tannen Deborah and Hamilton Heidi. „Introduction“. Schiffrin Deborah, Tannen Deborah, Hamilton Heidi E. (ed.). *The Handbook of Discourse Analysis*. Malden — Oxford — Carlton: Blackwell Publishing, 2008: 1–10.
- Skerlić Jovan. *Omladina i njena književnost (1848–1871): Izučavanja o nacionalnom i književnom romantizmu kod Srba*. Beograd: Srpska kraljevska akademija, 1906.
- Spearing A. C. *Textual Subjectivity: The Encoding of Subjectivity in Medieval Narratives and Lyrics*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Škreb Zdenko. „Pojmovi poetika u povijesnom slijedu“. Škreb Zdenko, Stamać Ante (ur.). *Uvod u književnost: Teorija, metodologija*. Četvrto, poboljšano izdanje. Zagreb: Globus, 1986: 527–550.
- Telles Ribeiro Branca. „Footing, positioning, voice. Are we talking about same things?“. De Fina Anna, Schiffrin Deborah, Bamberg Michael (ed.). *Discourse and Identity*. New York: Cambridge University Press, 2006: 46–82.
- Thiel Udo. *The Early Modern Subject: Self-consciousness and personal identity from Descartes to Hume*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Todorov Cvetan. *Simbolizam i tumačenje*. Novi Sad: Bratstvo jedinstvo, 1986.
- Todorov Cvetan. *Nesavršeni vrt: Humanistička misao u Francuskoj*. Beograd: Geopoetika, 2003.

- Veststeijn Willem. „Lirski subjekt“. Flaker Aleksandar, Ugrešić Dubravka (ur.). *Pojmovnik ruske avangarde*. 6. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1989: 95–118.
- Wellbery David. „The transformation of rhetoric“. Brown Marshall (ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism*. V. 5. Romanticism. Cambridge: Cambridge University Press, 2008: 185–202.
- Živković Dragiša. *Evropski okviri srpske književnosti*. I. Beograd: Prosveta, 1994.

Тихомир Брајовић

ПОЭТИКА ЛЮБОВНОГО ДИСКУРСА:
ЛИРИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ ЭРОСА И ЛОГОСА

Резюме

Данная работа посвящена поэтике лирической поэзии с любовной тематикой. Первая часть статьи дает обзор токования понятий любви и эротизма, начиная с Андреаса Капелануса вплоть до современных мыслителей вроде Дени де Ружмона, Зигмунта Баумана или Михаила Эпштейна. Опираясь на теоретические понимания дискурса как сосюрсовски понятого *parole*, на восприятие Лаканом области бессознательного как языковой структуры, а также на бахтинскую *теорию диалога* и понятие «речевых жанров», и, к тому же, на бартовские замечания в *Удовольствиях в тексте* и *Фрагментах любовной речи*, мы предлагаем во второй части нашего текста парадоксальную эпистемологию субъекта любовного желания как дискурсивно трансгрессивного ядра *эроса* и *логоса*. При внедрении такого понимания *эроса* и *логоса* в сербскую литературу особое внимание уделялось просветительно-рационалистской риторике отказа, а заодно романтической риторике эксплицитности и интердискурсивности, которые так или иначе предвосхитили поэтические стратегии лирики модернизма.

Ключевые слова: любовь, эрос, логос, поэтика, лирика, риторика, диалог, дискурс, парадокс, интердискурсивность, трансгрессия.

Марина Уртминцева

Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского
urtminzeva@yandex.ru

Marina Urtmintseva

Nizhny Novgorod State University named after N. I. Lobachevsky
urtminzeva@yandex.ru

ПРОСТРАНСТВО И ЕГО ФУНКЦИИ
В СТРУКТУРЕ ПУШКИНСКИХ ТЕКСТОВ
(ОТ *МЕДНОГО ВСАДНИКА* К *КАПИТАНСКОЙ ДОЧКЕ*)

SPACE AND ITS FUNCTIONS IN THE STRUCTURE OF
PUSHKIN'S TEXTS (FROM *THE BRONZE HORSEMAN*
TO *THE CAPTAIN'S DAUGHTER*)

Предложен комплексный подход к исследованию функций пространства в творчестве А. Пушкина, основанный на идеях рецептивной эстетики, теории «линейного» и «живописного» пространств, теории деятельности и теории пространственной формы литературного произведения. Результатом работы становится вывод о том, что автор конструирует пространство художественного текста с расчетом на активность ассоциативного мышления читателя. Виртуальный смысл повествования (пространство сознания героя) формируется путем введения в текст системы визуальных кодов, совмещения точек «съёмки» материального мира персонажами и автором повествователем.

Ключевые слова: А. Пушкин, художественное пространство, точка зрения, визуальные коды, восприятие

The article is devoted to the comprehensive approach to the study of the functions of space in A. Pushkin's works. It is based on the ideas of receptive aesthetics, the theory of «linear» and «pictorial» spaces, the theory of activity and the theory of the spatial form of a literary work. The result of the work is the conclusion that the author constructs the space of a literary text counting on the activity of the reader's associative thinking. The virtual meaning of the narrative (the space of the hero's consciousness) is formed by introducing a system of visual codes into the text and combining the points of «shooting» the material world by the characters and the author-narrator.

Keywords: A. Pushkin, artistic space, point of view, visual codes, perception

1. Теории художественного пространства в эстетике XX столетия. Краткий экскурс.

К началу XX столетия происходят существенные изменения в представлениях о функциях и формах искусства, все большее распространение получают идеи, связывающие специфику искусства с особенностями его восприятия. Классическим исследованием в данной области становится появившаяся в 1915 году работа Г. Вёльфлина (Вёльфлин 1994), в которой автор убедительно проводит мысль о решающем воздействии формы (жанрово-стилевого своеобразия) на восприятие произведений визуального искусства, то есть живописи. Характеризуя искусство как движение во времени двух противоположных художественных систем, Вёльфлин считает закономерным отход от «линейного» к «живописному» изображению пространства, что объясняется меняющимся характером видения мира художником. Позднее П. Флоренский, русский религиозный философ, в лекции, прочитанной в Академии художеств 1924 году, высказывает мысль о том, что все виды человеческой деятельности, в том числе и искусство, можно рассматривать как деятельность по перестройке пространства (Флоренский 1993), что обеспечивает духовную связь творца и сознания, воспринимающего результат его деятельности. В 40-х годах XX века Дж. Фрэнк, развивая идеи Вёльфлина, вводит в эстетику термин «пространственная форма», обозначивший важный этап в становлении теории художественного пространства, осмыслении пространственно-временных соотношений в разных видах искусства. Основные положения концепции Фрэнка были изложены им в работе «Пространственная форма в современной литературе» (1945), содержащей помимо анализа в свете поставленной проблемы романов Э. Паунда, Т. Элиота, М. Пруста и Дж. Джойса изложение идеи о закономерности наступления эпохи господства ненатуралистического стиля в современном искусстве и обоснование методики анализа литературного произведения в свете одной из основных категорий изобразительного искусства — категории пространства (Фрэнк 1987).

Высказанная в начале XX века мысль о необходимости определять специфику искусства не только из его «материального» начала, но и учитывать при этом характер восприятия каждого из его видов, оказывается весьма плодотворной. В классической работе Х. Яussa вводится в научный оборот термин «виртуальный смысл», который характеризует процесс формирования отклика на произведение в пространстве сознания читателя, вследствие этого расширяется значение написанного, что приводит ко «второму рождению» произведения (Яусс). Следующий этап в разработке теории художественного пространства связан с развитием теории художественной речи, понимаемой как способ мышления в различных видах искусства, а не только в литературе (Караулов 1976: 243–274; Поляков 1986; Лотман 1981). Опыт исследования поэтики и риторики произведений различных видов искусств, накопленный в отечественном литературоведении

почти за полвека, был обобщен в коллективном труде *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*, вышедшем под редакцией Б. С. Мейлаха в 1974 году. В исследованиях, появившихся в самом начале XXI века был обобщен предшествующий опыт и сформулирована мысль о необходимости разработки концептуальных основ анализа восприятия произведений искусства, то есть сферы их «внетекстовых» и сверхтекстовых связей (Топоров 2003; Меднис 2003), а также специальных работ, посвященных поэтике композиции как основной формы пространственной организации произведения литературы и живописи, где точка зрения, или ракурс изображения определяет характер восприятия живописного и литературного текстов (Успенский 1995).

1.1. Точка зрения и ее роль в организации художественного пространства. Точка зрения и ее смыслообразующая функция в поэме А. Пушкина не раз привлекала внимание исследователей (Томашевский 1961; Виноградов 1971). Ее эффект связывали с метафорой фантастического в поэме (Сидяков 1986), мифологией пушкинского Петербурга (Лотман 1998; Лотман 2002), жанровой традицией, функцией риторической речи и т. д. (Краснов 1977; Михайлова 1991). В меньшей степени исследованной оказалась проблема экфрасиса — анализ эффекта включения пластических образов в ткань произведения, которые существуют не сами по себе, а представляет собой совокупность микроописаний, фиксирующих переходы от внешней точки зрения к внутренней и наоборот. Каждая из точек зрения обозначена определенным типом субъектной организации текста, непосредственно связанной с тем или иным пластическим образом: описанием Петербурга во вступлении, картины наводнения, его последствий, восприятием скульптуры памятника. Образ Медного всадника, давшего имя поэме, безусловно, является «сильной позицией» текста. Ретроспективное изображение живого Петра во вступлении («На берегу пустынных волн // Стоял он, дум великих полн...» Пушкин 4, 1950: 378) уже вводит в поэму несколько голосов, а значит и точек зрения, в том числе, и голоса самого Петра («Отсель грозить мы будем шведу» — Там же), который «прозвучит», но иначе, пластически, в финале, в сцене безумия Евгения. Сила звучания голосов и соразмерность точек зрения определены не только образом монументальной скульптуры Медного всадника, но и особенностью вербализации визуального впечатления, способом его словесной фиксации.

1.2. Архитектоника пространства и переосмысление жанровой традиции. Известно, что пушкинский *Медный всадник* — реплика на более ранние его изображения в литературе (Пумпянский 1939). В отличие от своих предшественников, Пушкин «оживляет» скульптурный образ Петра: в определенный момент повествования сила воображения героя придает ему энергию движения. Таким образом происходит преодоление знаковой символической семантики скульптурного (статуарного) образа

и совершается прорыв в сферу реального быта. Однако именно образ памятника Петру I, созданный Пушкиным, оказывается не просто воспроизведением реальности: он приобретает многозначность символа. В словесном образе памятника соединяются несколько точек зрения. Пушкин демонстрирует процесс разрушения символического знака путем «оживления» зрительного образа. В этом процессе ведущая роль принадлежит Евгению, однако мотивация «оживления» статуи определена также мифологией личности Петра, мифологией созданного им города и историей создания монумента.

Еще в 30-е гг. XX в. Л. Пумпянским была предложена версия интерпретации пушкинского пересмотра традиции представления в русской и западноевропейской литературе образа Петра, созданного им города и памятника. Обратившись к анализу поэмы, автор отметил характерный для нее синтез трех стилистических слоев: одического, онегинского (описание современного Петербурга) и нового, с точки зрения исследователя, беллетристического. Одический стиль пушкинской поэмы, по мнению ученого, необходимо рассматривать в русле традиции XVIII столетия, так как русская ода была официальным жанром государственной власти, что и подтверждается пафосом вступительной части поэмы. Что касается беллетристического стиля, связанного с образом Евгения, то на это указывает предисловие к ней, а также уточнение, данное в заглавии, — петербургская повесть. В русле интересующей нас проблемы обратим внимание на подробный анализ Пумпянским архитектурного, по выражению ученого, стиха Пушкина, восходящего, в частности, к поэзии Державина, уделявшего значительное внимание описанию городского пространства Петербурга, используя разработанную поэзией XVIII в. формулу: «где прежде — ныне». Эта архитектурная формула характерна и для создания образа пространства в *Медном всаднике*. В современных исследованиях, посвященных интерпретации Пушкиным традиции XVIII в., предлагается концепция, дополняющая классическую работу Пумпянского согласно которой одним из возможных литературных источников поэмы была ораторская проза: ее мотивный комплекс, использованный в описании Петербурга, сходные топосы, и, в частности, отмечается сходство со «Словом» Ломоносова в *invention*(изображении) и *dispositio* (расположении) повествовательного материала (Николози 2009; Матвеев 2018).

В известной степени создание монумента было скульптурным аналогом торжественной оды, о чем свидетельствует проект памятника Петру, изложенный Дидро в письме к М. Фальконе. Дидро высказывает мнение, что памятник должен представлять собой всадника, несущегося во весь опор на вершину горы, у подножья которой с одной стороны жметя в страхе и испуге гонимое им варварство «в звериной шкуре, с растрепанными волосами, с диким взором и жестом угрозы», с другой — аллегорическая же фигура народной любви, с руками, «поднятыми к законодателю, и глазами, благославляющими его, и, наконец, самый народ в виде лежащей

на земле и наслаждающейся всем фигуры, — все это, окруженное бассейном потоков воды, стремящихся из расщелин пьедестала...» (Собко 1901: 15). Как видим, Дидро предлагал расширенный вариант символично-аллегорического решения монумента, многофигурную композицию, в которой помимо следования определенной традиции представления героя, значительная роль отводилась жестам фигур у подножья: их жесты, по замыслу Дидро, должны были выполнять функцию рассказывания о трудностях, преодоленных Петром. В ответ на предложение Дидро Фальконе писал: «Монумент мой будет прост. Там не будет ни варварства, ни любви народной, ни олицетворения народа. Может быть, эти фигуры прибавили бы больше поэзии в мое произведение, но... Петр Великий сам себе сюжет, и атрибут — довольно показать его. Итак, я ограничусь одной статуей этого героя, которого я не трактую ни как великого полководца, ни как победителя, хотя он, конечно, был и тем и другим. Гораздо выше личность создателя, законодателя, благодетеля страны, и вот ее-то и надо показать людям» (Собко 1901: 15). Трудно сказать, известны ли были Пушкину вышедшие ранее в Лозанне (Falconet 1781), а затем в Париже (*Memoires, correspondance et ouvereges inedits* 1831) издания, содержащие воспоминания, письма и другие документы, касающиеся деятельности М. Фальконе. Но если даже Пушкин и не читал в оригинале переписку Дидро и Фальконе, не знал содержание цитированного выше ответа скульптора, тем существеннее, на наш взгляд, оказывается поэтическое решение словесного воплощения пластических решений Фальконе в поэме.

Известно, что выбор места для памятника был частью реализованной в монументе идеи М. Фальконе, а Ю. Фельтен достойно воплотил ее в жизнь, связав памятник с архитектурным ансамблем набережной Невы, Адмиралтейством и зданием Сената (Каганович 1975). Включение памятника в ансамбль задает восприятие скульптурного образа в определенном природном и архитектурном контексте, что способствовало созданию многомерного символического образа реальности. В этой реальности неподвижная фигура движущегося существа могла быть воспринята или как движущаяся статуя, символизируя движение, переданное Петром русскому государству, или как статуя неподвижного существа, как утверждение неколебимой уверенности самодержца в правоте проводимой им внутренней и внешней политики государства. В пушкинской символике покой и неподвижность — контрастный мотив, разнообразно модифицируемый, может воплощаться в образе «свободного покоя как воображаемого, сверхчеловеческого и даже сверхъестественного состояния» (Яacobсон 1987: 172). Именно так эти две ипостаси памятника — состояние величественного покоя и движения, завершенного целого (монументальная скульптура) и многообразное движение жизни города, созданного волей Петра, и предстают перед нами в словесном образе пушкинской поэмы.

Город, как и памятник в поэме Пушкина, показаны как живые существа, постоянно помнящие свое прошлое. Именно поэтому прошлое сосу-

существует с настоящим, оживает в нем. Не отвергая версию Р. Якобсона, предложившего свой вариант интерпретации «оживления» Медного всадника, выскажем свое предположение: «оживление» памятника происходит в поэме не только за счет смены повествовательных точек зрения, повествовательных дистанций. Ведущая роль в мотивации сюжета оживления отводится Пушкиным функции пространственной точки зрения, раскрывающей сложную диалектику категории свободы, представленной в транспозиции пластического и словесного «текстов» поэмы.

1.3. Парность как принцип организации восприятия пространства.

Первое включение пластического образа в ткань произведения происходит в конце первой части. Зрительный образ застывшего на мраморном льве Евгения запускает процесс смыслопорождения текста. Он задан его ассоциативным сближением с образом Медного всадника. Пушкин создает «парный» портрет — героя и его антагониста, и парность здесь задана стереотипом идеи памятника вообще — над толпой, в данном случае — над стихией. Последовательность описания фигуры Евгения, который «над возвышенным крыльцом» «...как будто околдован, // Как будто к мрамору прикован, // Сойти не может!» (Пушкин 4, 1950: 386, 387) и стоящего в «неколебимой вышине» кумира постепенно приобретает пространственный характер, придавая композиции описания объемный характер. Он мотивирован прикрепленностью точки обзора к пространству площади между памятником и зданием Сената, где застыл Евгений. Находясь в этом положении, зритель (читатель) сопоставляет, сравнивает две симметрично застывшие фигуры.

Пушкин повторяет скульптурный образ Петра в «скульптурном» образе Евгения в нескольких важных деталях: оба обращены лицом к Неве, располагаются над стихией, в фигуре каждого доминирует такая деталь, как положение рук. Жест как внешнее выражение внутреннего состояния в словесном произведении в пластических искусствах играет едва ли не ведущую роль в создании образа, выполняя помимо функции фиксации зрительного впечатления роль повествовательную, активизирующую смысловой потенциал образа. Пушкин, выстраивая композицию сцены буйства стихии, архитектурно точно фиксирует соотношение объемов обоих объектов изображения в повторении ритмов их расположения в пространстве описываемой картины. Ритм как повторяемость элементов в пластическом образе — жесты, поворот голов, положение фигуры — гармонизирует изображение, придает ему жизнеподобие. Ритмическая организация пластического образа, как правило, позволяет представить действие, которое последует за воплощенным в скульптуре моментом. В скульптуре Медного всадника, простирающего правую руку вперед, жест — метафора величия, могущества и славы, которым Фальконе, по его собственным словам, утверждает величие созидательной, законодательной деятельности Петра на благо России. Ладонь монумента опущена вниз: жест не ука-

зывающий, а скорее покровительственный, «подавляющий». Зеркальным отражением жеста монумента в пушкинской поэме оказываются руки Евгения, сложенные крестом: крест — жест защиты, обороны от такого благодеяния.

Следует сказать и еще об одном весьма важном пушкинском мотиве, чрезвычайно важном для общей концепции поэмы. «Прикованный» к мрамору Евгений, ставший, по воле поэта, частью мраморной скульптуры, сопоставлен с бронзовым монолитом памятника Петру. Случаен ли выбор Пушкиным материала, из которого он «лепит» скульптуру Евгения? Известно, что мрамор «всегда был незаменимым для воплощения... впечатления живого, как бы дышащего и пульсирующего тела», в то время как «бронза превосходно приспособлена к передаче динамических состояний... стремительного движения» (Дмитриева 1962: 140–141). «Мраморный» Евгений, воплощающий адекватность духовного содержания телесному явлению своей пространственной «парностью» Медному всаднику, неожиданно намекает на живое, чувственное начало, заключенное в пафосе бронзового изваяния. «Бронзовую» стремительность Евгений обретет в момент бунта. Этой ситуацией скульптурного параллелизма Пушкин готовит эмоциональный взрыв Евгения, нарушающего близкое пространство памятника: «Чело // К решетке хладной прилегло...» (Пушкин 4, 1950: 393). Не переходя через запретный рубеж, обозначенный оградой памятника, герой тем не менее приобретает дополнительный заряд энергии, нарушая тем самым покой статуи.

Введение «парного» скульптурного изображения создает своеобразное колебание смысла (Сидяков 1986: 72): с одной стороны, служит усилению контраста ничтожности и величия («руки сжав крестом» и «простертая рука»), с другой, фигура прикованного к мрамору Евгения осознается как пародийный двойник Петра. Пространственная метафора реализуется в словесной перифразе Кальдерона: «И жизнь ничто, как сон пустой, // Насмешка неба над землей?» (курсив наш. — М. У.; Пушкин IV, 1950: 386). Было бы неправомерно в свете высказанных предположений рассматривать смысл этой фразы только как совпадение оценок ситуации героем и автором-повествователем. Заданная выше «парность» скульптурных образов позволяет распространить заключенный в ней смысл и на образ Медного всадника: «насмешка неба над землей» будет реализована в кульминационной сцене бунта. В этой же части поэмы пока дана «скульптурная» завязка мотива открытой конфронтации.

1.4. Динамика и статика материального пространства в пространстве сознания героя. Пространство текста, расположенное между завязкой и кульминацией скульптурного сюжета, представляет собой «пересадку (transposition) развивающегося во времени события в синхронную структуру...» (Якобсон 1972: 85–86). Рассказ о Евгении вступает в конфликт с течением времени в сознании самого героя. Для него не существует

ни времени, ни пространства: его жизнь становится формой воплощения внутреннего **состояния ужаса** («...ужасных дум // Безмолвно полон, он скитался. // <...> // ...ни зверь ни человек, // Ни то ни се, ни житель света // Ни призрак мертвый...» — курсив наш. — М. У.; Пушкин 4, 1950: 391). Возвращая героя в то пространство, которое породило его внутреннее окаменение, Пушкин мотивирует эмоциональный взрыв, приходящий на смену сосредоточенности на «шуме внутренней тревоги».

Мотив наказания статуи «Ужо тебе!..» вырастает из мифологии устной литературы пушкинской поры, где Петербург предстает как пространство, в котором фантастическое существует как закономерное (Лотман 2002: 215). Сдвиг в семантической наполненности ситуации происходит, безусловно, и за счет того, что теперь герой «...очутился **под столбами** // Большого дома», в то время как «Кумир с простертою рукою // **Сидел** на бронзовом коне» (выделено нами. — М. У.; Пушкин 4, 1950: 392). Прочная неподвижность памятника и противопоставленная ей подвижная точка зрения живого лица, нарушившего границу близкого пространства Медного всадника («Кругом подножия кумира // Безумец бедный обошел...»), становится пространственной мотивацией бунта Евгения. Эта мотивация подкрепляется и внетекстовой ассоциацией, связанной с особенностями восприятия Медного всадника в лунном свете («И, озарен луною бледной...»): игрой света и тени в бронзе, которая «оживляет» металл.

Обратим внимание на то, что семантику и этой сцены Пушкин выстраивает по принципу парности словесного изображения гнева Евгения («взоры дикие навел», «глаза подернулись туманом») и царя («Мгновенно гневом возгоря, // Лицо тихонько обращалось...»). Принцип взаимного отражения лица (не лика) «грозного царя» во внешнем облике Евгения позволяет предположить, что в момент, предшествующий «оживлению» памятника, Евгений видит голову всадника в профиль. Почему? Только при повороте головы анфас происходит обнаружение смысла, переданного этой сменой точки зрения. Перерабатывая гипсовую модель головы Петра работы Колло, Фальконе усиливает горизонтальную складку на лбу, сдвигает брови, а пристальность взгляда Петра усиливают острые грани зрачков и век. Пристальный взгляд Евгения опережает обратившийся на него чуть позже гневный взор Петра. Кратчайший миг совпадения испытываемых чувств — не что иное как проявление власти живого над ушедшим, власти, способной сдвинуть это прошлое и лишить его «неколебимого» покоя. Мотив движения, порыва, реализованный в монументе Фальконе, преобразуется в словесный образ, и в этом синтезе обнаруживается мнимая недосыгаемость кумира, нарушившего свой покой из-за ничтожества. Пушкинское слово транспонирует зрительную пластику в динамику разворачивания сюжета, возвращая нас к завершению первой части «И жизнь ничто, как сон пустой, // Насмешка неба над землей» (Пушкин 4, 1950: 386), одновременно пролагая путь к финалу поэмы.

Пушкин после имени текста в подзаголовке «петербургская повесть», а затем в обращении к читателю («происшествие, описанное в сей повести, основано на истине...») дважды использует слово «повесть», имея в виду не только воспроизведение картины петербургского наводнения как события исторического. В историю Петербурга, сотворенного по воле Петра Первого, списана и судьба Евгения, трагическая участь которого сопоставима с трагедией исторического масштаба. Пространство современного Пушкину Петербурга, данное в восприятии повествователя и с его точки зрения, соединяется с точкой зрения Петра, с пространством его сознания, в котором рождается образ пространства будущего города. В основной части поэмы к этим двум точкам присоединяется третья — точка зрения Евгения, и смыслопорождающий эффект создается за счет постоянного изменения ракурса изображения, переключения повествования с фиксации материальных форм пространства на изображение мимических и двигательных реакций героя как результат динамики, характеризующей пространство его сознания. К 1830 годам складывается в творчестве А. Пушкина «трехчленная парадигма» исторического мышления (Лотман 1998: 570), для которой характерен расчет на активность ассоциативного мышления читателя.

2. Система культурных кодов повести *Капитанская дочка* и ее роль в организации пространства

2.1. Ансамблевость как тип мышления русского искусства второй половины XVIII века. В *Медном всаднике* Пушкин, «прорабатывая» технику воссоздания пространства исторического события, в известной степени ограничен жанровой спецификой стихотворной поэмы, однако этот поэтический опыт пролагал путь к ансамблевому типу решения образа эпохи в *Капитанской дочке*, построенному на включении в «линейное» «живописного» типа изображения пространства.

Наиболее полно «ансамблевость» русской национальной культуры последней трети XVIII в. проявилась в гражданской архитектуре, ставшей материальным воплощением национальной идеи (Кириченко 1997: 24–60). Архитектурный ансамбль и внутренние интерьеры зданий обязательно включали в себя элементы пластических искусств (скульптура, живопись, декоративно-прикладное искусство). Поэтому, воспроизводя облик эпохи в *Капитанской дочке*, Пушкин использует различные культурные коды, объединяя их по принципу ансамбля.

Можно провести следующую аналогию между структурой повествования пушкинской повести и способом пространственного решения архитектурного ансамбля эпохи классицизма (Кириченко 1997: 39–41). Например, цельность архитектурной композиции Большого дворца в Царском Селе создана Растрелли за счет длинных рядов окон и карнизов, которые образуют горизонтальные оси здания. Длинная анфилада расположенных

друг за другом внутренних покоев также соответствовала оси главного фасада и представляла собой единое «сквозное» пространство. Используя архитектурную метафору, можно сказать, что в повести такой своеобразной горизонтальной временной «осью» является воспоминание Гринева. Восстанавливая хронологию событий давно минувших дней, Гринев повинуется замыслу Пушкина, который, подобно архитектору-классику, создающему здание по осевой линии, спрямляет их ход, «отсекая» от нужного ему объема сведений все то, что находится за пределами личного интереса героя. Осевой принцип классической композиции дополняется авторским вмешательством в повествование, которое также несет на себе отпечаток «античности». Она — в симметрии образов, узловых сцен повести, регулярности ритма сопровождающих главы эпитафий. Структура повествования покоится на сопряжении двух осевых линий, одна из которых связана с образом Гринева и дает представление о духовной культуре XVIII в., другая — с образом автора-повествователя, оценивающего изображаемую действительность с позиций века XIX.

Для повести Пушкина характерно использование временных и пространственных смещений. Здесь свободно перетекают друг в друга историческое и притчевое время в сказке об орле и вороне, которая становится мотивацией поведения Пугачева (повесть по форме своей является мемуарным свидетельством Гринева о Пугачевском бунте). Что касается образа пространства, то его объем, казалось бы, определен единственной точкой зрения — точкой зрения Гринева, от лица которого и ведется повествование. Но введенные издателем записки Гринева эпитафии к каждой главе значительно расширяют и «углубляют» его, поскольку вместе с ними в повествование входит и время автора — Пушкина, оценивающего описываемые события с высоты 30-х гг. XIX в.

К числу наиболее значимых элементов системы культурных кодов эпохи XVIII в. относится портрет. Пушкинские портреты персонажей *Капитанской дочки* являются выражением духа эпохи «ансамблевого» типа, в которой портрет как жанр изобразительного искусства играет далеко не последнюю роль. Однако литературное портретирование и портрет как знаковая формула художественного текста в русской литературе — явление более позднее, во многом подготовленное открытиями в области живописи. Пушкин — художник и знаток русской истории — не мог не учитывать историческую значимость этого эстетического феномена. Портретные характеристики пушкинских персонажей, с одной стороны, соотношены автором с типом культурного поведения героя (его мимическим поведением, речью), с другой, вписаны в систему «пластических» кодов живописи, архитектуры, усадебного и дворцового интерьера, садово-паркового ансамбля последней трети XVIII столетия.

2.2. «Игровой» портрет в интерьере. Лубочная картинная галерея и ее пародийный смысл. Смысловое и функциональное значение пор-

третьей характеристики персонажа в повести Пушкина получает воплощение в общей конструкции образа. Автор концентрирует внимание читателя не столько на выявлении индивидуальных черт облика персонажа, сколько на его социальной принадлежности. Пушкин «заимствует» из живописи XVIII в. две важнейшие черты жанра парадного портрета: знаковую, символическую роль костюма и объясняющую функцию среды (образа места), где изображен персонаж. Однако интерпретация Пушкиным «канона» жанра свидетельствует о том, что автор обращает внимание читателя-современника на чрезвычайно важную для культуры XVIII в. идею о жизни-театре (Лотман 1998: 612–613), где каждый играет отведенную ему социальной действительностью роль (Даниэль 1999: 164–166).

Один из первых «игровых» портретов помещен в «ансамбль» Белогорской крепости, барочный по своей сути, так как объединяет в себе образы реалий, принадлежащих к разным сферам действительности. В беглой зарисовке первого впечатления Гринева о Василисе Егоровне и Иване Кузьмиче героя поражает внешний вид обоих: Василиса Егоровна — «старушка в телогрейке и с платком на голове» (Пушкин 6, 1950: 417), а Иван Кузьмич проводит учения в колпаке и китайчатом халате. В описываемое в повести время это принадлежности будничного крестьянского костюма (*Русский традиционный костюм* 1998).

Интерьер жилища коменданта подтверждает важность первого впечатления Гринева о своеобразии быта и нравов обитателей Белогорской крепости. Образ национальной патриархальности, проявившийся и во внешнем облике персонажей, и в образе их жизни, «вписан» в интерьер места действия, где разворачиваются последующие события. Взгляд входящего в комендантский домик попадал на висевший на стене офицерский диплом Ивана Кузьмича, заключенный в рамку со стеклом, около которого красовались «лубочные картинки, представляющие взятие Кистрина и Очакова, также выбор невесты и погребение кота» (Пушкин VI, 1950: 417). Лубочная картинка о взятии Кистрина и Очакова рядом с офицерским дипломом Ивана Кузьмича позволяет датировать время окончания службы коменданта в полку 1742 г., годом завершения царствования Анны Иоановны. Крепость Очаков была взята русскими в 1737 г., во время русско-турецкой войны 1735–1739 гг. При взятии Очакова, по-видимому, отличился и будущий комендант Белогорской крепости. Однако вполне реальный биографический факт из жизни капитана Миронова сопрягается Пушкиным с другим не менее важным фактом биографии Емельяна Пугачева. Известно, что Пугачев, с семнадцати лет принимавший участие в войнах России с Пруссией и Турцией (1768–1774), получил младший офицерский чин хорунжего в следующую кампанию 1768–1774 гг., одной из ключевых по значению войн между Россией и Османской империей. Так имплицитно образ Пугачева, вождя восстания, а затем и крестьянской войны, сопрягается с образом капитана Миронова, тоже участника русской-турецких войн. Однако не менее важная роль в оценке исторической роли Пугачева отводится

Пушкиным характеристике его мнимой роли в образе императора Петра III. Она передана автором в лубочной картинке «Как мыши царя погребали» (другие варианты названия «Мыши кота на погост волокут», «Погребение кота мышами», «Похороны кота мышами»), сюжет которой по-разному трактуется исследователями. Так, И. Снегирев считал, что изображение связано с эпохой царя Алексея Михайловича (Снегирев 1861), Д. Ровинский — с похоронами Петра I (Ровинский 1881), современный исследователь лубка М. Алексеева рассматривает сюжет как воплощение «балагурства», соотносимого не с обличением и «отрицающим смехом», а бахтинским «смехом на миру, где смеются все и надо всем, включая и самих “смехотворцев”» (Алексеева 1983).

Помещенный Пушкиным в определенный исторический контекст и став частью «картинной галереи» в доме Мироновых, сюжет приобретает историческую же конкретность. Офицерский диплом, свидетельствующий о принадлежности Ивана Кузьмича к дворянскому сословию, — первая в ряду существенных деталей интерьера, соотносена с символическим сюжетом лубка о погребении кота. Обе «картинки» образуют своеобразную рамку жизни капитана Миронова, внутренне соотносенную с судьбой Пугачева, также получившего офицерский чин в русско-турецкой кампании. Капитан Миронов гибнет от рук бунтовщиков: «мыши» погребли не того «кота», и в этом заключается ирония судьбы¹. Не случайно Пушкин представляет нам коменданта в колпаке и халате: первое впечатление оказывается более важным, чем последующие. Офицерский диплом и парадный мундир, надетый в день гибели, — маска-роль, подобная той, что изображена в сцене «похорон кота». В этом же лубке получает развитие и символический образ «вожатого», предводительствующего мышами. Так задолго до прямого столкновения в «лубочной галерее» дома капитана Миронова происходит вторая «встреча» Ивана Кузьмича и Пугачева. Волею высшей власти становятся врагами Миронов и Пугачев, оба получившие офицерский чин в русско-турецких кампаниях. Лубочная картинная «галерея» реализует внешне почти не ощутимый пародийный смысл, который вкладывает в этот образ Пушкин, проводя незримую параллель «ансамбля» Белогорской крепости и интерьера дворянской усадьбы, который включал в себя как обязательный элемент портретную живопись. Лубок, представляя собой форму низовой, демократической культуры, выражал

¹ Исходя из контекста повествования, можно предположить, что интерпретация сюжета связана с эпохой Петра I, наследницей которого считала себя Екатерина II. В описании Д. Ровинского сюжет картинки представлен следующим образом: «Картинка разделена на несколько продольных полос... В средней полосе: большой кот Казанский... перевязанный крест накрест веревками, лежит на чухонских дровнях, которые тянут восемь мышей <...> в процессии идут мыши недавно приобретенных... областей: Корелки, Охтенки, ...мыши Татарские» (Ровинский 5, 1881: 156–157). В сюжете выражена ненависть простого народа к Петровским реформам, уничтожавшим русскую патриархальность. В контексте повести этот сюжет явно соотносен с эпохой Екатерины, содержит намек на характерные особенности ее внутренней и внешней политики.

скептическое отношение к любым проявлениям официальной власти. Поэтому быт и бытие Белогорской крепости, представленные Пушкиным как идеал естественности и простоты, на самом деле являются формой пародии на систему государственной власти (изображение военного совета в крепости, описание штурма и т. д.). Бунт, как свидетельствует «картинная галерея» в доме коменданта, вскрывает несостоятельность как внутренней, так и внешней политики Екатерины, «взрывает» пространство патриархального интерьера и из объекта материального мира превращает его в образ-символ русской действительности.

2.3. Принцип симметрии в создании образа исторического пространства. «Ансамбль» Белогорской крепости композиционно соотнесен с другим «ансамблевым» образом повести. Это образ Царского Села, в котором появляется портрет Екатерины Великой. Описание Екатерины, в простом утреннем платье прогуливающейся по дорожкам парка, ориентировано на традицию женского интимного портрета в русском костюме, но на самом деле этот визуальный образ является частью системы кодов окружающего императрицу пространства. Литературный образ императрицы, созданный Пушкиным, не только «осциллирует между двумя живописными портретными концепциями Екатерины» (Лотман 1998: 512). Он воплощает идею, положенную Екатериной в основу создания Царскосельского ансамбля. Пушкин «вписывает» интимный портрет императрицы не в условный пейзаж, выполняющий функцию декорации, как это видно из портрета Екатерины П В. Боровиковского². Он дает образ Екатерины в восприятии Маши Мироновой. Царскосельский парк и дворец — часть мемориально-усадебного комплекса, включающего в себя Боболовский «готический» дворец князя Потемкина и город Софию. Из Софии (городка на территории Царского Села) Маша пешком пришла в парк, разговор ее с Екатериной состоялся в одном из уединенных «кабинетов отдыха и размышлений», удаляется императрица «в крытую аллею», прогулочный комплекс, созданный Ч. Камероном. Дворцово-парковый ансамбль, по замыслу Екатерины, должен был стать летописью войны с Турцией, выразить главную идею политического «греческого проекта» императрицы. Суть его заключалась в том, чтобы в новых условиях возродить популярную еще в допетровские времена идею об особой исторической роли России в борьбе за освобождение христианских святынь Византии и Константинополя. Поэтому государственная политика России сознательно акцентировала освободительный, нравственный аспект русско-турецких войн.

² На портрете Екатерины II кисти В. Боровиковского (1794) императрица изображена на прогулке в Царскосельском парке на фоне Чесменской колонны. Здесь реальный пейзаж выполняет символическую функцию, и несмотря на то, что костюм Екатерины и ее поза не характерны для парадного портрета, все же это портрет скорее официальный, парадный, чем интимный.

То, что Маша Миронова встречает Екатерину в Царском Селе, на берегу пруда (символ Черного моря), перед памятником герою войны 1768–1774 гг. П. А. Румянцеву, символично. Именно здесь, а не в торжественной парадности дворца, решается судьба Гринева. Пушкин создает «модельную композицию», отражающую дух времени и условно-театральный тип мышления, получивший воплощение в портрете Екатерины в русском платье. «Случайность» встречи Маши с женщиной «в белом утреннем платье, в ночном чепце и душегрейке» (Пушкин 6, 1950: 536) в живописной эстетике конца XVIII в. прочитывалась как возможность увидеть истинное лицо человека, застигнутого врасплох. Пушкин, на первый взгляд, акцентирует человеческое начало в образе императрицы: об этом свидетельствует «демократический» костюм Екатерины. Однако это не совсем так. Русское платье, согласно историческим документам эпохи, было введено для ношения не обиходного, а употребляемого в особо торжественных случаях, на что указывает публикация в журнале *Русский архив* за 1870 г.: «При необыкновенных случаях, как-то: царских свадьбах, окончаниях войны, при наступлении нового года... Дамы съезжались на все собрания в Русских платьях, которые Екатерина...ввела в употребление при Дворе, и сама иного праздничного наряда не имела» (Сумароков 1970). Этим торжественным случаем и является в пушкинской повести решение судьбы Гринева и Маши. Литературный образ Екатерины не «осциллирует» между двумя типами живописных изображений: в нем синтезированы черты обоих типов портрета. Согласно ролевой установке, подкрепленной зрительным образом, императрица принимает справедливое решение. Пушкин, одевая Екатерину в «русское платье» и помещая ее интимный портрет в ансамбль, ставший памятником побед России в русско-турецкой войне 1768–1774 гг., придает ему официальность парадного портрета.

Внешняя интимность облика Екатерины подчиняется регламенту «парадной» торжественности в тот момент, когда речь заходит о Гринева. В этой принципиальной «текучести» образа можно усмотреть своеобразную перекличку с движением взгляда зрителя по лубочной галерее в Белогорской крепости. Пушкин переключает внимание читателя из бытового плана восприятия событий в план философского размышления об истоках национальной самобытности России. Превращение России в третий Рим путем военной экспансии, по мнению автора, исторически бесперспективно и безнравственно, как и война с собственным народом. Оправдание Гринева в обстановке Царского Села из факта бытового превращается в факт исторический, приобретая философский характер.

Не случайно именно Гринева выпало испытание дважды столкнуться с царской властью, олицетворяемой в одном случае Емельяном Пугачевым, в другом — Екатериной. Обратим внимание на роль композиционной симметрии образов культурного пространства, внутри которого разыгрываются роли, взятые на себя Екатериной и Пугачевым. Подробно описывая

внутреннее убранство «дворца» Пугачева, Пушкин замечает, что стены в избе оклеены золотой бумагой, а в остальном убранство ее ничем не отличается от обычного крестьянского жилища. Сцена аудиенции Гринева дана Пушкиным также очень развернуто, с описанием внешнего облика и мимического поведения Белобородова и Хлопуши. Между тем аудиенция в Царскосельском дворце дана бегло и как будто скороговоркой: Маша «...прошла длинный ряд пустых, великолепных комнат <...> Через минуту двери отворились, и она вошла в уборную государыни. Императрица сидела за своим туалетом» (Пушкин 6, 1950: 539), а между тем, как свидетельствуют историки, интерьер дворца представлял собой зрелище необыкновенное. Попробуем восстановить путь Маши и воспроизвести внутренний образ дворца, сославшись на мнение исследователя: «Парадная лестница, украшенная с необыкновенной пышностью, приводила в залы, следующие один за другим. После антикамер располагался огромный тронный зал, далее шли анфилады гостиных. Нарядные гостиные, размещенные по оси главного фасада, создавали через открытые двери далекие перспективы. Везде и во всем торжествовала идея стройности и порядка» (Зотов 1979: 234).

Пушкин не лишает Екатерину той роли, которая была разыграна ею в парке, и не дает описания роскоши отделки золотом внутренних интерьеров дворца. Достаточно того, что иронический подтекст сцены в уборной Екатерины мотивирован воспоминанием читателя о золотых стенах в избе Пугачева. Серьезным доказательством «идентификации» Пушкиным образов Екатерины и Пугачева может служить «внесюжетный» портрет, хранящийся в Государственном историческом музее. Трудно поверить в то, что Пушкин не видел этот портрет Емельяна Пугачева, написанный поверх парадного портрета Екатерины II.

Неизвестный художник конца XVIII в. представил Пугачева в красном казацком кафтане и высокой шапке (у Пушкина: «Пугачев сидел под образами, в красном кафтане, в высокой шапке, и важно подбочась») (Пушкин 6, 1950: 728). Поворот погрудного изображения и поза Пугачева позволяют предположить, что этот портрет Пугачева был написан поверх портрета-медальона с оригинала Ф. И. Шубина «Екатерина II — законодательница» (1770). Подпись под медальоном: «Трофеи собрала на суше, на водах, В Ея деснице гром, премудрость во устах, В блаженстве подданных Ея не смеркнет слава, России дав закон, решить народов права», оказавшись под портретом Пугачева, придает изображению пародийный смысл, подкрепляя идею композиционной симметрии сцен суда в пушкинской повести. Эффект переименования реализует изменение пафоса изображения. Парадность портретов Екатерины и Пугачева оказывается мнимой, историческая роль обоих персонажей корректируется иронической оценкой.

Как нам представляется, пушкинское портретирование главных антиподов повести тяготеет именно к этому необычному изображению. Оно соединяет в себе мифологию Пугачева, мужицкого царя-батюшки, и ма-

тушки-государыни Екатерины. В пушкинской повести миф мужицкого царя Емельяна Пугачева был столь же реален и исторически оправдан, как и официальный миф Екатерины. В *Капитанской дочке* Пушкин показывает историческую реальность «переименования», которая запечатлена на их двойном портрете.

Таким образом, в портретных характеристиках и описаниях внешности персонажей автор передает не индивидуальное, а типичное, формируя в представлении читателя образ эпохи, которая не мыслила себя вне пластических форм выражения мысли и чувства, а портрету отводила особую роль в передаче «ансамблевого» мироощущения, свойственного русскому XVIII в.

Заключение.

Использованные в данном исследовании теоретические положения рецептивной эстетики, идеи «деятельностной» концепции искусства и теории повествования стали основой для анализа своеобразия конструирования пространства в двух наиболее значимых произведениях А. Пушкина 1830-х годов. В них сказался поворот отечественной словесности к антропологическому решению национальных вопросов путем активизации ассоциативного мышления читателя. Повествовательная техника А. Пушкина на последнем этапе его творчества отличалась особым типом изобразительности, рассчитанной на сотворчество с читателем, его восприятие визуальных образов-впечатлений персонажей, подкрепляемых динамикой их оценок автором-повествователем. Комбинируя точки зрения (точки съемки), А. Пушкин конструирует художественное пространство поэмы *Медный всадник* за счет соединения статических и динамических мотивов сюжета, переводя повествование из мира материального в область сознания персонажа, которое обретает способность «вбирать» в себя все пространство Петербурга, весь его архитектурный облик. В повести *Капитанская дочка* Пушкин усложняет конструкцию повествования путем создания системы культурных кодов описываемой эпохи, восприятие которых дано с двух точек зрения — автора записок, Петра Гринева, и автора-повествователя. Линейное развертывание пространства, в котором находится персонаж повести, заполняется различными визуальными образами (ландшафтом, пейзажем, архитектурой), среди которых наиболее важную роль автор отводит портрету — знаковому жанру изобразительного искусства последней трети XVIII века. Портретные характеристики и описание визуальных впечатлений персонажа стимулируют расширение границ как материального, так и «виртуального» пространства повести, что предполагает активность читательского восприятия текста, ориентацию на его «горизонт ожидания».

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеева Мария. «Гравюра на дереве “Мыши kota на погост волокут” — памятник русского народного творчества конца XVII — начала XVIII в.». *XVIII век*. Сб. 14. Русская литература XVIII — начала XIX в. в общественно-культурном контексте. Ленинград: Наука, 1983: 45–79.
- Вёльфлин Генрих. *Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве*. Санкт-Петербург: Мифрил, 1994.
- Виноградов Виктор. *О теории художественной речи*. Москва: Высшая школа, 1971.
- Даниэль Сергей. *Русская живопись. Между Востоком и Западом*. Санкт-Петербург: Аврора, 1999.
- Дмитриева Нина. *Изображение и слово*. Москва: Искусство, 1962.
- Зотов Анатолий. *Русское искусство с древнейших времен до начала XX века*. Изд. 2-е. Москва: Искусство, 1979.
- Каганович Авраам. «Медный всадник». *История создания монумента <скульптором Фальконе>*. Ленинград: Искусство, 1975.
- Караулов Юрий. *Общая и русская идеография*. Москва: Наука, 1976.
- Кириченко Евгения. *Русский стиль: Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII — начала XX века*. Москва: Галарт — АСТ, 1997: 24–60.
- Краснов Георгий. «Поэма “Медный всадник” и ее традиция в русской поэзии». *Болдинские чтения*. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1977: 94–105.
- Лотман Юрий. «Художественный ансамбль как бытовое пространство». Лотман Юрий. *Об искусстве*. Санкт-Петербург: Искусство, 1998: 574–582.
- Лотман Юрий. «Символика Петербурга и проблемы семиотики города». Лотман Юрий. *История и типология русской культуры*. Санкт-Петербург: Искусство, 2002: 208–220.
- Лотман Юрий. «Театральный язык и живопись». Лотман Юрий. *Об искусстве*. Санкт-Петербург: Искусство, 1998: 612–613.
- Матвеев Евгений. «“Слово благодарственное на освящение Академии художеств” М. В. Ломоносова и “Медный всадник” А. С. Пушкина: описание городского пространства». *Русская речь* 5 (2018): 3–7.
- Меднис Нина. *Сверхтексты в русской литературе*. Учебное пособие. Новосибирск: НГПУ, 2003.
- Михайлова Наталья. «Поэма А. С. Пушкина “Медный всадник” (Тема Петра I и ораторская традиция)». *Болдинские чтения*. Нижний Новгород, 1991: 90–103.
- Николози Рикардо. *Петербургский панегирик XVIII века: Миф — идеология — риторика*. Москва: Языки славянской культуры, 2009.
- Поляков Марк. *Вопросы поэтики и художественной семантики*. Москва: Советский писатель, 1986.
- Пумпянский Лев. «“Медный всадник” и поэтическая традиция XVIII в.». *Пушкин. Временник пушкинской комиссии*. В 6 т. Т. 4–5. Москва — Ленинград: Издательство АН СССР, 1939: 95–124.
- Пушкин Александр. *Полное собрание сочинений*. В 10 т. Москва — Ленинград: Издательство АН СССР — Институт рус. литературы (Пушкинский Дом), 1950–1951.
- Мейлах Борис (ред.). *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. Ленинград: Издательство АН СССР, 1974.
- Ровинский Дмитрий. *Русские народные картинки*. В 5 кн. Санкт-Петербург: Типография Академии наук, 1881.
- Соснина Наталья, Шангина Изабелла. (ред.). *Русский традиционный костюм. Иллюстрированная энциклопедия*. Санкт-Петербург: Искусство, 1998: 122–123, 317–318.
- Сидяков Лав. «Из наблюдений над текстом “Медного всадника”. К проблеме фантастического в поэме». *Болдинские чтения*. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1986: 69–70.
- Снегирев Иван. *Лубочные картинки русского народа в московском мире*. Москва: Университетская типография, 1861: 129–130.
- Собко Николай. «Фальконет». *Русский биографический словарь*. В 25 т. Т. 21. Фабер-Цявловский. Санкт-Петербург: Издательство Павленкова, 1901: 15.

- Сумароков Александр. «Черты Екатерины II-й. Рассказы, записанные П. И. Сумароковым». *Русский архив. Историко-литературный сборник* 11 (1870): стлб. 2112–2113.
- Томашевский Борис. *Пушкин*. В 2 кн. Кн. 2. Материалы к монографии (1824–1837). Москва–Ленинград: Издательство АН СССР, 1961.
- Топоров Владимир. *Петербургский текст русской литературы. Избранные труды*. Санкт-Петербург: Искусство, 2003.
- Успенский Борис. «Структурная общность разных видов искусства. Общие принципы организации произведения в живописи и литературе. Поэтика композиции». Успенский Борис. *Семиотика искусства*. Москва: Школа «Языки русской культуры», 1995: 167–212.
- Фрэнк Джозеф. «Пространственная форма в современной литературе». *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.* Москва: Издательство Московского университета, 1987: 194–213.
- Якобсон Роман. «К вопросу о зрительных и слуховых знаках». *Семиотика и искусствоведение. Современные зарубежные исследования: сборник переводов*. Москва: Мир, 1972: 85–86.
- Якобсон Роман. «Статуя в поэтической мифологии Пушкина». Якобсон Роман. *Работы по поэтике*. Москва: Прогресс, 1987: 145–180.
- Яусс Ханс. «История литературы как провокация литературоведения». Предисл. и пер. с нем. Н. А. Зоркой. *Новое литературное обозрение* 12 (1995): 34–84.
- Falconet. *Oeuvres*. Vol. I et VI. Lausanne, 1781.
- Memoires, correspondance et ouvereges ineditis*. Vol. III. Paris, 1831.

REFERENCE

- Alekseeva Mariya. «Gravura na dereve “Myshi kota na pogost volokut” — pamyatnik russkogo narodnogo tvorchestva konca XVII — nachala XVIII v.» *XVIII vek*. Sb. 14: Russkaya literatura XVIII — nachala XIX v. v obshchestvenno-kul'turnom kontekste. Leningrad: Nauka, 1983: 45–79.
- Daniel' Sergej. *Russkaya zhivopis'. Mezhdru Vostokom i Zapadom*. Sankt-Peterburg: Avrora, 1999.
- Dmitrieva Nina. *Izobrazhenie i slovo*. Moskva: Iskusstvo, 1962.
- Falconet. *Oeuvres*. Vol. I et VI. Lausanne, 1781.
- Kaganovich Avraam. «*Mednyj vsadnik*»: *Istoriya sozdaniya monumenta <skul'ptorom Fal'kone>*. Leningrad: Iskusstvo, 1975.
- Karaulov Yuriy. *Obshchaya i russkaya ideografiya*. Moskva: Nauka, 1976.
- Kirichenko Evgeniya. *Russkij stil': Poiski vyrazheniya nacional'noj samobytnosti. Narodnost' i nacional'nost'. Tradicii drevnerusskogo i narodnogo iskusstva v russkom iskusstve XVI–II — nachala XX veka*. Moskva: Galart — AST, 1997: 24–60.
- Krasnov Georgij. «Poema “Mednyj vsadnik” i ee tradiciya v russkoj poezii». *Boldinskie chteniya*. Gor'kij: Volgo-Vyatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1977: 94–105.
- Lotman Yuriy. «Hudozhestvennyj ansambl' kak bytovoe prostranstvo». Lotman Yuriy. *Ob iskusstve*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo, 1998: 574–582.
- Lotman Yuriy. «Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda». Lotman Yuriy. *Istoriya i tipologiya russkoj kul'tury*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo, 2002: 208–220.
- Lotman Yuriy. *Teatral'nyj yazyk i zhivopis'*. Lotman Yuriy. *Ob iskusstve*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo, 1998: 612–613.
- Matveev Evgenij. «“Slovo blagodarstvennoe na osvuyashchenie Akademii hudozhestv” M. V. Lomonosova i “Mednyj vsadnik” A. S. Pushkina: opisanie gorodskogo prostranstva». *Russkaya rech'* 5 (2018): 3–7.
- Mednis Nina. *Sverhteksty v russkoj literature*. Uchebnoe posobie. Novosibirsk: NGPU, 2003.
- Memoires, correspondance et ouvereges ineditis*. Vol. III. Paris, 1831.
- Mihajlova Natal'ya. «Poema A. S. Pushkina “Mednyj vsadnik” (Tema Petra I i oratorskaya tradiciya)». *Boldinskie chteniya*. Nizhnij Novgorod, 1991: 90–103.
- Nikolozzi Rikardo. *Peterburgskij panegirik XVIII veka: Mif — ideologiya — ritorika*. Moskva: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2009.

- Polyakov Mark. *Voprosy poetiki i hudozhestvennoj semantiki*. Moskva: Sovetskij pisatel', 1986.
- Pumpyanskij Lev. «"Mednyj vsadnik" i poeticheskaya tradiciya XVIII v.». *Pushkin. Vremennik pushkinskoj komisii*. V 6 t. T. 4–5. Moskva — Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR, 1939: 95–124.
- Pushkin Aleksandr. *Polnoe sobranie sochinenij*. V 10 t. Moskva — Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR — Institut ruskoj literatury (Pushkinskij Dom), 1950–1951.
- Mejlah Boris (red.). *Ritm, prostranstvo i vremena v literature i iskusstve*. Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR, 1974.
- Rovinskij Dmitrij. *Russkie narodnye kartinki*. V 5 kn. Sankt-Peterburg: Tipografiya Akademii nauk, 1881.
- Sosnina Natal'ya, Shangina Izabella. (red.). *Russkij tradicionnyj kostyum. Illyustrirovannaya enciklopediya*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo, 1998: 122–123, 317–318.
- Sidyakov Lav. «Iz nablyudenij nad tekstem «"Mednogo vsadnika"». K probleme fantasticheskogo v poeme». *Boldinskie chteniya*. Gor'kij: Volgo-Vyatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1986: 69–70.
- Snegirev Ivan. *Lubochnye kartinki russkogo naroda v moskovskom mire*. Moskva: Universitetskaya tipografiya, 1861: 129–130.
- Sobko Nikolaj. «Fal'konet». *Russkij biograficheskij slovar'*. V 25 t. T. 21. Faber-Cyavlovskij. Sankt-Peterbug: Izdatel'stvo Pavlenkova, 1901: 15.
- Sumarokov Aleksandr. «Cherty Ekateriny II-j. Rasskazy, zapisannye P. I. Sumarokovym». *Russkij arhiv. Istoriko-literaturnyj sbornik* 11 (1870): stlb. 2112–2113.
- Tomashevskij Boris. *Pushkin*. V 2 kn. Kn. 2. Materialy k monografii (1824–1837). Moskva — Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR, 1961.
- Toporov Vladimir. *Peterburgskij tekst ruskoj literatury. Izbrannye trudy*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo, 2003.
- Uspenskij Boris. «Strukturnaya obshchnost' raznyh vidov iskusstva. Obshchie principy organizacii proizvedeniya v zhivopisi i literature. Poetika kompozicii». Uspenskij Boris. *Semiotika iskusstva*. Moskva: Shkola «Yazyki ruskoj kul'tury», 1995: 167–212.
- Frenk Dzhozef. «Prostranstvennaya forma v sovremennoj literature». *Zarubezhnaya estetika i teoriya literatury XIX–XX vv*. Moskva: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 1987: 194–213.
- Vyol'flin Genrih. *Osnovnye ponyatiya istorii iskusstv. Problema evolyucii stilya v novom iskusstve*. Sankt-Peterburg: Mifril, 1994.
- Vinogradov Viktor. *O teorii hudozhestvennoj rechi*. Moskva: Vysshaya shkola, 1971.
- Yakobson Roman. «K voprosu o zritel'nyh i sluhovyh znakah». *Semiotika i iskusstvometriya. Sovremennye zarubezhnye issledovaniya. Sbornik perevodov*. Moskva: Mir, 1972: 85–86.
- Yakobson Roman. «Statuya v poeticheskoy mifologii Pushkina». Yakobson Roman. *Raboty po poetike*. Moskva: Progress, 1987: 145–180.
- Yauss Hans. «Istoriya literatury kak provokaciya literaturovedeniya». Predisl. i per.s nem. N. A. Zorkoj. *Novoe literaturnoe obozrenie* 12 (1995): 34–84.
- Zotov Anatolij. *Russkoe iskusstvo s drevnejshih vremen do nachala XX veka*. Izd. 2-e. Moskva: Iskusstvo, 1979.

Марина Уртминцева

ПРОСТОР И ЊЕГОВЕ ФУНКЦИЈЕ У СТРУКТУРИ ПУШКИНОВИХ ТЕКСТОВА (ОД БРОНЗАНОГ КОЊАНИКА КА КАПЕТАНОВОЈ КЉЕРИ)

Резиме

У раду је понуђен комплексни приступ проучавању функција простора у стваралаштву А. Пушкина, заснован на идејама рецептивне естетике, теорије „линијског“ и „уметничког“ простора, теорије делатности и теорије просторне форме књижевног дела. Резултат истраживања јесте закључак да аутор конструише простор уметничког текста са идејом активности асоцијативног размишљања читаоца. Виртуелни смисао приповедања (простор јунакове свести) формира се путем увођења у текст система визуелних кодова, стапања тачака „фиксације“ материјалног света од стране јунака и аутора приповедача.

Кључне речи: А Пушкин, уметнички простор, гледиште, визуелни кодови, рецепција.

Тамара Жужгина-Аллахвердян
Горловский институт иностранных языков,
Донбасский государственный педагогический университет (Днепр, Украина)
allahverdian.tamara@rambler.ru

Tamara Zhuzhgina-Allahverdian
Gorlovka State Institute of Foreign Languages
of the Donbas State Pedagogical University, Dniepr, Ukraine.
allahverdian.tamara@rambler.ru

ЭЛЕГИИ А. ШЕНЬЕ О НЕЭРЕ В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ АНАКРЕОНТИКИ

ELEGY A. CHENIER ABOUT NEERE IN THE CONTEXT OF RUSSIAN ANACREONTICS

Статья представляет собой короткое исследование переводов А. Шенье в контексте русской анакреонтики, от Ознобишина до Дурова. Творчество Шенье было воспринято в России как поэтическое подвижничество, подъем по ступеням историко-интеллектуальной эволюции и развития русской культуры перевода. Переводы из Шенье отличались искренностью, особым откровением, своеобразием мифопоэтической речи и метафоричности, с помощью которой поэты передавали свое знание о человеке, природе, социуме, законах общения и лирических стихиях.

Ключевые слова: А. Шенье, русский перевод, анакреонтика, символ, мифопоэтика.

The article is a study of the translations of the A. Chenier's poetry, from Oznobishin to Durov, in the context of Russian anacreonticism and in the romantic interpretation. Chenier's work was perceived in Russia as a poetic asceticism, an ascent step by step of historical and intellectual evolution and the development of the culture of translation. Translations from Chenier were distinguished by sincerity, special revelation, mythopoetic and metaphorical language through which poets conveyed their knowledge about man, nature, society, the laws of communication and lyrical elements.

Key words: A. Chenier, anacreontic poetry, Russian translation, symbol, mythopoetics.

ВВЕДЕНИЕ

О значении поэзии Андре Шенье для потомков емко сказал О. де Сент Бев: «...ses œuvres, lues et relues, n'ont pas seulement charmé, elles ont servi de base à des théories plus ou moins ingénieuses ou subtiles, qui elles-mêmes ont

déjà subi leur épreuve, qui ont triomphé par un côté vrai et ont été rabattues aux endroits contestables»/«...его произведения, читанные и перечитываемые, не только очаровали, они послужили основой для более или менее остроумных или тонких теорий, которые сами уже прошли проверку, восторжествовали благодаря своей верной стороне и были опровергнуты в сомнительных местах» (Chénier 1889). Вопросы русской рецепции поэзии А. Шенье и проблема ее значения для русской литературы поднимались в трудах о творчестве А. С. Пушкина, Е. А. Баратынского, П. А. Вяземского, М. Ю. Лермонтова и др. (Лукницкий 1978: 207; Фризман 1979: 144–146; Вольперт 2008: 298; Вацура 1989: 27–48), в предисловиях к поэтическим сборникам и отдельных статьях (Блюменфельд 1940: 3–18; Гречаная 1987: 32–37; Ермоленко 2018: 30–38), в обзорах, посвященных антологической лирике (*Французская элегия* 1989: 194–229; *Anthologie* 1961: 15; *Anthologie* 1966: 467), в книгах о роли и месте поэзии Шенье в позднейшей литературе (Masson 1909: 105–112; Обломиевский 1964: 190–233; Великовский 1963: 84)¹.

Освоение творчества «возвышенного галла», как представителя неогреческого эллинизма в поэзии, проходило в романтической России под знаком сближения с античностью во вкусе второй половины XVIII в., когда ведущими поэтами были В. К. Тредиаковский, А. П. Сумароков, М. В. Ломоносов и Кантемир. Ломоносов и Кантемир², которые, независимо друг от друга, заложили основы русской анакреонтики. Но только стихотворения Ломоносова откликнулись долгим эхом в русской поэзии и оказали влияние на многих поэтов³. Лирико-философский диалог «Разговор с Анакреоном» ознаменовал переломный момент в русском художественном мышлении, став точкой отсчета в осмыслении лирического героя как одухотворенной субстанции, а родной поэзии — как духовного «откровения» и сердечного томления, которые ранее обнаруживали только в мифологии, в эллинистической литературе и в Библии. В этой же парадигме русские поэты, увлекшись концепцией эллинизма как «золотого века», увидели «античную мифологию» в «обработке» Андре Шенье. Характерно, что интерес к Шенье и его методу идеализации греческой античности, как эпохи возвышения человеческого разума и расцвета человеческих чувств, в русской

¹ Для данного исследования имеют значение диссертационные и монографические работы, в которых переводная поэзия изучается в контексте компаративистики, творческой рецепции, литературных связей (Е. В. Крехтунова, Ю. В. Холодкова, Е. В. Комарова, Е. Л. Ионова, Е. В. Комольцева); труды по проблемам мифотворчества (Ходанен 2000; Жужгина-Аллахвердян 2008, 2013, 2015), а также работы, освещающие конкретные, практические вопросы перевода из Анакреонта и анакреонтики (Лаппо-Данилевский 2015: 177–235). В работах автора данной статьи, отнесенных к «символическому методу» (Абрамкина, 2003), поднимались проблемы поэтического перевода, изучались аспекты «античной» лирики А. Шенье, ее влияния на поэзию романтизма (Жужгина-Аллахвердян 2012: 86–93; 2014: 170–177; 2016: 22–34).

² Перевод Кантемира с греческого языка 55 анакреонтических од был выполнен в конце 1730-х гг. и остался в рукописи (Макогоненко 1981: 49).

³ Эти стихотворения Ломоносова подробно рассмотрены в нашей статье (Жужгина-Аллахвердян 2019: 214–227).

лирике 1810–1820-х гг. совпал с интересом к элегическим жанрам и увлечением «легкой» поэзией, зачинателем которой считался ионийский поэт Анакреонт.

ЭЛЕГИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ В РОМАНТИЧЕСКОЙ РОССИИ

Интерес к личности и творчеству А. Шенье в России проявляется в 1820–1830-е гг., вскоре после выхода в свет в 1819 г. сборника его стихотворений в издательской версии Анри де Латуша, уже после того как в 1810-х гг. прозвучали эпикурейские стихи К. Н. Батюшкова.

Первым переводом из Шенье было стихотворение Н. Д. Иванчина-Писарева «Бедный человек», вошедшее в его книгу «Сочинения и переводы в стихах» 1819 г. издания и с цензурным разрешением от 19 декабря 1818 г. Как указал Л. Г. Фризман, «Бедный человек» является переводом XXXV элегии Андре Шенье, выполненным по сокращенному тексту, приведенному Шатобрианом в книге *Дух христианства (Génie du Christianisme, примечания к livre III, chap. VI, 1802)* и предоставленному ему Полиной де Бомон (Фризман 1979: 144). В переводе Иванчина-Писарева, как и в стихотворении Шенье, приведенном Шатобрианом, отсутствуют первые четыре стиха, что доказывает верность утверждения об источнике⁴.

А. Шенье мог быть известен в России также по двум стихотворениям, опубликованным в периодических изданиях Жозефом Шенье, братом казенного поэта, а также по нескольким отрывкам, напечатанным Мильвуа в 1816 г. (Фризман 1979: 144–145) еще до выхода в свет в августе 1819 г. сборника стихотворений Шенье, подготовленного А. де Латушем. Однако широкая популярность поэзии Андре Шенье в России приходится на период, наступивший после публикации де Латуша *Oeuvres complètes* Шенье в 1819 г. и появления заметки Пушкина о французском поэте. Эти два события дают импульс широкому распространению в России «нежной поэзии» Пушкина, Дельвига и Языкова. Фигура Языкова, намеренно позиционировавшего себя как «поэта радости и хмеля», «поэт разгула и свободы», особенно заметна в контексте русской анакреонтики (Чернышева, 2002). Вслед за стихотворением Пушкина «Андрей Шенье» (1826) и фрагмента из «Библиотеки» П. А. Вяземского (1827) появляются переводы Е. А. Баратынского, И. И. Козлова, Н. И. Гнедича, Авраама Норова, Д. П. Ознобишина, В. И. Любич-Романовича, А. Г. Ротчева, В. И. Туманского, В. Г. Бенедиктова и др. (*Французская элегия* 1989: 194–235). За небольшим исключением это были переводы идилий и элегий Шенье на сюжеты из греческой мифологии и поэзии эллинского периода (*Французская элегия* 1989: 626–638). Значительное место среди них заняли элегии к Камилле, которые, как за-

⁴ Впервые напечатан в книге: Иванчин-Писарев Н. Д. *Соч. и переводы в стихах.* М., 1819: 163–165. Этот источник назван в указанной заметке Л. Г. Фризмана (Фризман 1979: 146).

метил В. Блюменфельд, «особенно трудно отделить от традиций легкой эпикурейской поэзии XVIII столетия» (Блюменфельд 1940: 9).

Не ставя перед собой задачи развернуть общую картину «всего мифологического универсума» русского романтического элегизма, включающего, по мнению исследователей, «микрокосм, макрокосм и национальную стихию мифологического творчества» (Ходанен 2000), обратимся к русским переводам тех стихотворений Шенье, в которых античный миф и его элементы интегрированы в чувствительную лирику, близкую к анакреонтической поэтике и прославляющую такие человеческие качества, как «естественность», «наивность», «искренность», приписываемые не только анакреонтической лирике, но всей античной поэзии, от Гомера до Горация и Вергилия, которых также рассматривали в парадигме народной песни, притягательной своей простотой, непосредственностью и эмоциональной выразительностью. С романтизмом буколику и элегию Шенье связывало понимание поэзии как «области воображения», «душевного порыва», «чувствительности», свойственных стихам эпохи эллинизма.

Уже поэты XVIII в. включили в анакреонтику новые мифопоэтические модели в славянофильском вкусе, впервые введя в книжную поэзию славянский пантеон, фольклорные мотивы, картины деревенского пейзажа, образы родового дома и «живой жизни», духов природы, леса, воды, гротов, холмов. В поэзии, начиная с Ломоносова, разрабатываются новые лирические структуры, вводятся элементы диалогического дискурса, рассмотренные исследователями на материале поэзии барокко (Софронова 1982: 78–101) и классицизма (Гаврильева 2014; 2016). С одной стороны, латинизированный «Анакреон» и поэт «Ломоносов», спорящие о предназначении поэзии — фигуры органичные: они удачно вписались в одическую структуру «Разговора», имитирующего амебейную песню, жанр полемической поэзии. С другой стороны, поэтический диалог, развернутый «русским Пиндаром», развивал орфический дискурс «творческого духа», актуализированный в конце XVIII в. последователем Ломоносова Н. А. Львовым, автором «Стихотворений Анакреона Тийского» (1794). Этот первый в России анакреонтический сборник составили нерифмованные переводы латинских стихов «из Анакреона», выполненные поэтом с оглядкой на античных и французских авторов — поэтов «Плеяды», Парни, Вольтера, а также немецких поэтов, Готшета и Клопштока (Смолярова 2000: 162). Период интенсивного развития классического образования в России начала XIX в. совпадает с ускоренным освоением античного наследия и появлением многочисленных переводов античной литературы в печати. На рубеже столетий выходят в свет «Анакреонтические песни» Г. Р. Державина (1804), позднее — переводы В. В. Капниста, И. И. Мартынова, В. А. Жуковского и Н. И. Гнедича, продолживших намеченную классицистом Львовым «русификацию» Анакреонта (Лаппо-Данилевский 2015: 198), выраженную главным образом в вытеснении божеств греко-римского пантеона фигура-

ми из славянской мифологии⁵ и заменой личных греческих имен современными русскими и французскими именами, греческих реалий — русскими реалиями⁶.

С приходом в поэзию «пушкинской плеяды» наступает понимание того, что большая часть анакреонтических стихотворений не является подлинной греческой поэзией и большая часть «переводов из Анакреона» является «переводом перевода», весьма характерной особенностью переводной буколической и элегической поэзии (Мильчина 1989: 8–26; Теперик 2012: 3–9). Поэтическая традиция, однако, была столь сильна, что это открытие нисколько не сказалось на «точности» переводов «из Анакреона» и мысль о «вторичности» латинизированной анакреонтики по-прежнему никого не смущала. В 1830 г. П. А. Катенин в «Размышлениях и разборах», высоко оценивая «песни» Пиндара и особенно Анакреонта, как «дышащие истинным чувством, сверкающие искрами богатого воображения», обратил внимание на утраты, которые неизбежно возникают при переводе. Он писал: «Мудрено судить о лириках тому, кто не читал их на их языке. Анакреон и немногие сохранившиеся стихи Сафы слишком известны по множеству переводов и подражаний; имена их даже слились в употреблении общем с двумя отраслями эротических стихотворений и назвать их превосходными, каждому в своем роде, было бы не ново никому» (Катенин 1981: 68). Катенин один из первых обратил внимание на неточности в тексте переводов, выполненных с бесчисленных подражаний Анакреонту. Однако новый взгляд не изменил укоренившуюся в русской переводной поэзии традицию вольного переложения анакреонтических стихов, т. к. в целом она не противоречила общей линии в поэтической практике и новаторским устремлениям лирических авторов. Вольный стиль, доминировавший в переводной лирике, наложил отпечаток на переводы из Феокрита, Мосха, Биона, воспринятых в потоке анакреонтики через поэзию А. Шенье и в процессе романтизации литературы, коренных перемен в развитии русской лирики, стихосложения и лексического состава поэзии. Поэтому «легкие» стихи сохраняют актуальность во второй половине 1830-х и в 1840-е гг., в творчестве Л. Мея, М. Михайлова, А. Н. Майкова, окончательно укрепивших в русской словесной культуре репутацию знаменитого ионийца как престарелого вертопраха и «любимца Купидона».

Рассмотрение анакреонтической лирики в башлярдистской терминологии как играющей и отражающей «иллюзии развлекающегося воображения» позволило разглядеть в образах юной Неэры самовлюбленное Я, типичный нарциссический символ, которым была особенно отмечена

⁵ См. стихотворение Г. Р. Державина «Бой», в котором появляется славянское божество любви Лель в образе «красной девы» (Державин 1986: 42). Некоторые авторы придерживаются мнения о том, что «пантеон» старинной славянской демонологии был создан романтиками (Ходанен 2000).

⁶ См., например, стихотворения Г. Р. Державина «Анакреон у печки», «Пчела», «Люси» (Державин 1986: 39–41).

анакреонтика и во многом созвучные ей стихотворения Шенье. Портрет «французского византийца», предстающий нам в его античных стихотворениях, несет печать многовекового книжного опыта, увиденного со стороны и пропущенного через личные переживания. Лирическая подача героя с помощью чувственной рефлексии является плодом особого труда и в то же время символического выражения многовековых совокупных (коллективных) представлений о любви и красоте.

Как в стихотворении Ломоносова, в котором, по мнению исследователя, «слово “жизнь”, формы глагола “жить”, равно как слова “смерть”, “кончина”, “рок”, пронизывают весь текст» (Омелько 1998), так и в переводах стихотворений Шенье о тонущих девушках, о Неэре есть второй план — жизнеутверждающий и определяющий личную позицию поэта, тональность высказываний, модуляций чувств и общий эмоциональный фон орфической поэзии. Поэт, влюбленный в идеал, в совершенную красоту земли и естественной жизни, сглаживает противоречия между аполлоническим служением искусству и дионисийским верноподданническим чувством.

ЭПИКУРЕЙСКИЙ ТЕКСТ А. ШЕНЬЕ И ДИСКУРС ПАМЯТИ КУЛЬТУРЫ

В качестве предмета исследования и яркого примера эпикурейской романтической поэзии нами избрана романтическая элегия о Неэре, получившая большое распространение в русской анакреонтической лирике. Поэтическое имя Неэра, в переводе с греческого языка означающее «юная», впервые прозвучало в римской любовной лирике — в стихах Горация (*Оды*, III, 14, 21), Вергилия (*Буколики*, III, 4), Тибулла (III, 1 и 2). Образ Неэры, дважды возникший в стихах Андре Шенье, стал известен русскому читателю благодаря переводам Ивана Козлова, Авраама Норова, Дмитрия Ознобишина, В. И. Любич-Романовича, Сергея Дурова. Образ наивной красавицы органично вошел в новую русскую анакреонтику, а образ завесы, тайны закрепился в ней в качестве важной поэтической фигуры в коллективно написанной «сгущенной программе творческого процесса», о которой писал Ю. Лотман. Речь идет не о простом повторении готового сюжета и мотива, а о преобразовании и интеграции их в инокультурной среде, что в корне меняет внешний результат, но оставляет неизменным смысловое «ядро» поэтического символа.

Внешнее действие и философская идея связанности «всего и вся» в двойственном мире происходит из классицистической концепции трагедии и свойственной этому жанру идеи цельности личности и мироздания. Как поэт и мыслитель, наследующий античную эстетику, автор лирических и трагедийных коллизий, Шенье последовательно проводит мысли о непрерывности истории, культуры, человеческого бытия, о преемственности роковых событий и судеб, включенности человека в циклическое развитие и в «линейность» исторического времени. При этом в лириче-

ской поэзии Шенье повторяется идея вечности души в античном понимании, вопреки просветительской идее фрагментарности и конечности, не свойственной ни классической античности, ни романтической трагедии. В такой поэзии трагический миф проецируется на частную жизнь, историю любви, увиденную в памятных эпизодах поэтической античности и представленную в вольной интерпретации, с намеренными поправками и «искажениями», с субъективным переложением и лирическими перепевами.

В романтической любовной лирике воображение одушевляло неживую природу, реконструировало «вечное движение» бессмертных стихий, имитировало первозданный жизнеутверждающий ритм орфической поэзии. Лирический пафос, наполнявший влюбленное сердце поэта, нестареющий дух красоты в античном вкусе передавались самозабвенно и искренне и, в то же время, иронично, в духе в народной поэзии Горация и Вергилия. Шенье переплавлял восторг и наслаждение созерцателя прекрасного, влюбленного в греческий образ, напоминавший лики бессмертных богинь и эллинство, прославившее их. В русской лирике за признаниями простоты древнего барда Гомера, откровениями в гораццианско-вергилиевском стиле, в идиллично-элегической традиции Мосха и Феокрита, прочитанных в мифопоэтической обработке Шенье, за внешним слоем сладострастия и фривольности скрывались подлинные чувства, влюбленность в наивные буколические картины, прелести сельской жизни и естественную женскую красоту. Отсюда увлеченность анакреоническим пафосом стихов о любви, проникнутых сожалением о скоротечности юности и кратковременности человеческого бытия, восторженные описания страстных натур и поэтических темпераментов, лирических излиятий героев, пришедших из мифа, но наделенных человеческими качествами, мыслями и чувствами. Эти переживания не могли не отразиться в ткани текста, в лексико-синтаксических совпадениях и в уточняющих дополнениях, в синтаксическом параллелизме и в точках коннотативных расхождений, в интонационных диссонансах и в противоположении денотативных смыслов. Анализ поэтических переводов демонстрирует приверженность авторов своему творческому идеалу, непреходящую влюбленность во «все прекрасное».

СТИХИ А. ШЕНЬЕ О НЕЭРЕ В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ

Известны два стихотворения А. Шенье под названием «Неэра» («Néère»). Первое из них, написанное в форме шестистишия, начинается словами, принадлежащими самой героине («Accours, juene Chromis, je t'aime et je suis belle flots...»). Второе имеет форму четверостишия и начинается предостережением пастухов («Néère, ne va point te confier...»). Имеется также вариант в форме небольшой поэмы, сохранившийся только в списках и состоящий из двух пассажей — шестистишия и четырехстишия. Эти стихи являются, предположительно, либо разными редакциями одного стихотворения,

либо независимыми друг от друга произведениями, поскольку отражают разные поэтические версии мифа о влюбленной пастушке.

В России наибольшее распространение получил именно этот последний вариант из десяти строк, напечатанный в издании Латуша и наиболее часто встречающийся в русских переводах.

В первой версии «Неэры» Шенье, играя метафорами и параллелизмами, передает эмоциональное состояние, питаемое радостью, ощущением жизненного полнокровия и безмятежности, которые мешают героине трезво воспринимать предостережение пастухов и их тревогу за ее судьбу:

Accours, jeune Chromis, je t'aime et je suis belle;
Blanche comme Diane et légère comme elle,
Comme elle grande et fière; et les bergers, le soir,
Lorsque, les yeux baissés, je passe sans les voir,
Doutent si je ne suis qu'une simple mortelle,
Et, me suivant des yeux, disent: «Comme elle est belle!
Néère, ne vas point te confier aux flots
De peur d'être déesse; et que les matelots
N'invouent, au milieu de la tourmente amère,
La blanche Galatée et la blanche Néère»

(Французская элегия 1989: 194).

По сути Шенье бросает вызов поэтам-анакреонтикам, предлагая совершенно новую версию чувственного образа, увиденного глазами влюбленных пастухов. В стихотворении, написанном от первого лица, поэт представляет Неэру в двух ипостасях — земной девушки и богини. Девушка обращается к возлюбленному, хвалясь своей юностью и красотой; пастухи обращаются к девушке, сравнивая ее с богиней и нимфой, призывают ее к скромности и осторожности. Портрет Неэры представлен дважды — как прекрасной юной соблазнительницы Хромиса и как объект поклонения деревенских пастухов. В первой части доминируют лексика и интонация самовосхваления и самолюбования (взгляд героини), во второй — панегирика красоте и одновременно предостережения, интонация надвигающейся тревоги.

Перевод Авр. Норова, озаглавленный «Красавица», относится к первой версии и состоит из 12 строк:

Приди ко мне, Миртил младой!
Ты мне любезен; я пригожа,
С самой Дианою равняюсь белизной,
И станом на нее, и гордостью похожа.
И под вечер, когда я мимо пастухов
Иду, потупя взор, едва их замечая,
То я кажуся им за нимфу сих берегов.
Они зовут меня, очами провожая:

«Корина! Берегись верить себя волнам,
 Чтоб не казаться в них богинею пловцам
 И чтоб в мольбах они средь яростной пучины,
 Фетиду позабыв, не стали звать Корины!»

(*Французская элегия 1989: 462*).

В переводе Норова видим замену имен собственных: героиня названа Кориной, а юноша, к которому она обращается, носит имя Миртил. Кроме того, в последней строке перевода вместо Галатеи упоминается богиня Фетида, с которой пастухи сравнивают Корину. Имя Фетида (или Тетис)⁷ в греческой мифологии носит nereida, морская нимфа, олицетворяющая спокойное и блестящее море».

«Вольное подражание Андрею Шенье», принадлежащее переводчику Ивану Ивановичу Козлову, появилось в Альманахе *Комета Белы* на 1833 год (*Французская элегия 1989: 628*). Стихотворение состоит из 14 строк:

Ко мне, стрелок молодой, спешу! любим ты мною,
 Любим, а я равна Диане красотою:
 И так же я бела, и так же я стройна,
 И в резвости живой стыдлива, как она.
 И в час вечерний дня, с поникшими очами,
 Долиной темною, теряясь меж кустами,
 Как мимо пастухов я тихо прохожу,
 И, дева робкая, на дерзких не гляжу, —
 Тогда кажусь я им не смертною простою:
 «О, как прелестна ты! — несется вслед за мною. —
 Неера! берегись верить себя волнам:
 Ты новым божеством покажешься пловцам, —
 И будут умолять от бури неизбежной
 Богиню светлых вод с Неерой белоснежной»

(*Французская элегия 1989: 195*).

В тексте перевода имя «Хромид» заменяется обращением «стрелок молодой». Структурную основу «вольного подражания» составляет монолог с элементами гимнического жанра, использованными от первого лица, но не для возвеличения героя или высокой особы, как того требовала одическая традиция, а от имени девушки, самовлюбленной, независимой и гордой своей красотой, но не осознающей опасности, которые поджидают неопытных девушек в пору юности. В таком контексте одическое по форме стихотворение, утратившее статус посвящения, своеобразно пародирует оду, преодолевая характерную для нее монологичность. Во второй части стихотворения вводится хор пастухов, который размыкает границы монологического стиха. Слова, восхваляющие юную прелестницу, принадлежат пастухам, наделенным знанием и опытом, отличаются благоразумием, поучительностью и формируют новый дискурс в границах траге-

⁷ См. об этом имени и его роли в романтической поэзии в моей статье:

дийного сюжета. Предостережение пастухов противопоставлено реплике самонадеянной красавицы и развивается в границах живого дискурса — чувственного, усиленного тревожными акцентами, окрашенного интонациями влюбленности, восхищения и тревожного предчувствия.

Тема опасности, угрожающей неосторожной девушке, возмнившей себя равной по красоте богине, развернута в другом одноименном стихотворении Шенье (отсутствующем в издании Латуша). В этой другой версии «Неэры» Шенье воссоздает трагедию умирающей девушки, пренебрегшей напутствием пастухов, атмосферу горя от осознания расставания с возлюбленным и ощущения приближающейся смерти:

Mais telle qu'à sa mort, pour la dernière fois,
 Un beau cygne soupire, et de sa douce voix,
 De sa voix qui bientôt lui doit être ravie,
 Chante, avant de partir, ses adieux à la vie,
 Ainsi, les yeux remplis de langueur et de mort,
 Pâle, elle ouvrit sa bouche en un dernier effort :
 « Ô vous, du Sébéthus naïades vagabondes,
 Coupez sur mon tombeau vos chevelures blondes.
 Adieu, mon Clinias ! moi, celle qui te plus,
 Moi, celle qui t'aimai, que tu ne verras plus.
 Ô cieux, ô terre, ô mer, prés, montagnes, rivages,
 Fleurs, bois mélodieux, vallons, grottes sauvages,
 Rappelez-lui souvent, rappelez-lui toujours
 Néère tout son bien, Néère ses amours ;
 Cette Néère, hélas ! qu'il nommait sa Néère,
 Qui, pour lui criminelle, abandonna sa mère ;
 Qui, pour lui fugitive, errant de lieux en lieux,
 Aux regards des humains n'osa lever les yeux.
 Oh ! soit que l'astre pur des deux frères d'Hélène
 Calme sous ton vaisseau la vague ionienne ;
 Soit qu'aux bords de Pæstum, sous ta soigneuse main,
 Les roses deux fois l'an couronnent ton jardin ;
 Au coucher du soleil, si ton âme attendrie
 Tombe en une muette et molle rêverie,
 Alors, mon Clinias, appelle, appelle-moi.
 Je viendrai, Clinias ; je volerai vers toi.
 Mon âme vagabonde, à travers le feuillage,
 Frémira; sur les vents ou sur quelque nuage
 Tu la verras descendre, ou du sein de la mer,
 S'élevant comme un songe, étinceler dans l'air,
 Et ma voix, toujours tendre et doucement plaintive,
 Caresser, en fuyant, ton oreille attentive

(*Anthologie* 1961: 240–241)⁸.

⁸ Этот вариант помещен под номером XV в сборнике избранных стихотворений А. Шенье издания 1907 г. (Chénier 1907).

Стихотворение представляет жалобную песню, в которой история любви заканчивается смертью героини. Если первый вариант «Неэры» был выписан в анакреонтическом стиле, то второй вариант преподан в жанре греческой элегии об умирающей девушке, с сюжетом особенно характерным для древней элегии эллинистического периода. Монолог Неэры — это «лебединая песня» девушки, героиня прощается с подругами и возлюбленным по имени Клиний. Здесь в полной мере разворачиваются трагедийная коллизия и сюжет, едва намеченные в предыдущих стихах, содержащих предостережение пастухов и намек на печальный исход событий. В обоих сюжетах о Неэре (анакреонтическом и трагическом) Шенье переплетает сладострастные и элегические образы, мотивы и интонации, соединяя «нежную», чувственную поэзию с элементами эпитафии, миф и психологию, рассудочность и воображение, принцип сюжетного правдоподобия в духе классицизма XVIII в. — с искренностью чувств и переживаний предромантической поэзии.

В предсмертной песне Неэры эпизод прощания воссоздан в жанре плача, в первых строках в печальной тональности воссоздан необходимый пейзажный фон, разрабатывается мотив тьмы, захода солнца. Закат (*coucher du soleil*) приобретает коннотацию вуали/завесы/покрова, этот мотив сливается с мотивом невидящего зора и элегической темой зыбких мечтаний (*une muette et molle rêverie*), смутных, болезненных предчувствий, предсмертных любовных страданий (по Лакану: любви-в-смерти): *На закате, если твоя нежная душа/Впадет в немую и мягкую задумчивость, Тогда, мой Клиний, позови меня.* Поэт акцентирует внимание на барочной мысли о воображаемом полете «блуждающей души» («*âme vagabonde*») в просторах вечности, бессмертия и неизбывной любви, на образе ночи и сна, ставшем также одним из ключевых в романтической литературе. В стихотворном переводе⁹ используется отсутствующая в оригинале, но не выходящая за границы парадигмы *вуали/завесы/покрова* мифологема «покрывала Морфея», брошенного на землю после захода солнца: *«Когда на склоне дня душа вздохнет устало/И сбросит сам Морфей на землю покрывало...».*

Метафора завесы / невидящего зора в сочетании с аллюзивным образом бескрайнего простора связана у Шенье, с одной стороны, с мотивом слез и тоски, заплаканных глаз, затуманенного слезами зора, с другой — с лейтмотивом сумрачного пространства, морской глубины, жертвы рока, судьбы. Образ Неэры напоминает образ Хрисеиды из эллинистической поэзии и других рано умерших девушек, не познавших полноты любви и счастья материнства. На этих и других элегических образах умерших лежит печать сентиментализма. Иногда в стихотворениях Шенье мотивы слез, плача, страдания смыкаются с мотивом утешения, как в стихотворении «Аркас и Бакхилид», состоящем из реплик двух поэтов: «*Effrayée et*

⁹ Приводится стихотворный перевод Т. Жужгиной-Аллахвердян.

confuse, et versant quelques larmes/Sa mère en souriant a calmé ses alarmes»). Такое сочетание напоминает библейские сюжеты и образы, мотив вытертой «слезы» у Иоанна. Здесь этот образ намекает на Утешителя, указывает на путь спасения от смерти (Откровение Иоанна, 21:4: «И отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача...; Он вытрет всякую слезу с их глаз, и смерти уже не будет, и не будет больше печали).

Примеры библейской «слезности» найдены у сентименталистов, в поэзии Ф. Г. Клопштока, в английской поэзии XVII–XVIII веков», в поэме Т. Перси «Уорквортский отшельник», в творчестве Лукиана Самосатского и Вольтера. В них поэтизированы близкие по тональности стихам Шенье тема «агонального дыхания», мотивы слезоточивости, плача по возлюбленной, оплакивания природы, девственности и срубленного дерева (XVIII век 2018: 68–77, 324–368), при том, что в стихах «возвышенного галла» образ печальных глаз, мотив слезоточивости многозначительнее и разнообразнее по своей смысловой палитре.

Шенье апеллировал более к ритуальным фигурам из мифологии в ее позднем звучании, чем к книжным образам и тропам классической греческой поэзии. Античный мифологизм в его стихах многофункционален и проявлен не только через языческую символику, но также через средневековый герметизм, мистику и христианскую чувствительность, потому древнегреческий пантеон и позднеэллинистическая теонимика смешиваются у него с философемами и софизмами в духе представлений о природе чувствительного человека времен сентиментального Просвещения.

В переводе Д. П. Ознобишина, озаглавленном «Неэра», как сказано в комментарии в книге стихотворений поэта, стихотворение слагается из шестистишия «Accours, juene Chromis, je t'aime et je suis belle flots...» и четверостишия «Neere, ne va point te confier aus...»¹⁰. Однако у Ознобишина десятистишие Шенье превращается в двенадцатистишие:

Люблю тебя, Хромид, спеши, я не дурна!
Диане в легкости и в белизне равна,
Такая ж стройная. — С склонением денницы,
Все наши юноши, как тихою стопой
Иду я мимо них, потупивши ресницы, —
Не верят, чтоб была я смертною простой,
И тихо шепчутся, следя меня очами:
Ах, как она мила! как дышит красотой!
Неэра, берегись казаться над волнами,
Чтоб не сочли тебя богиней, и порой

¹⁰ О переводах Ознобишина Пушкин высказался отрицательно, заметив, что «г-ну Ознобишину не следовало переводить Андрея Шенье». См.: Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений*. Т. XI. Москва — Ленинград: АН СССР, 1937–1949: 48. В. Мильчина в пояснениях к стихотворению Ознобишина «Неэра» так комментирует высказывание Пушкина: «...к данному переводу Ознобишина это замечание вряд ли могло относиться» (*Французская элегия* 1989: 628).

Пловцы не стали б звать стихии в час мятежной,
С Дорисой нежною, Неэры белоснежной!

(*Французская элегия* 1989: 462–463).

Считается, что Ознобишин повторил версию де Латуша, принявшего два разных стихотворения за две части одного, которую позже повторили другие издатели и некоторые переводчики, в их числе И. И. Козлов, А. К. Толстой (*Французские стихи* 1973: 170–171; 597).

Как видим, в переводе Ознобишина рассказ о Неэре менее соответствует греческой поэтической традиции, ибо в нем отсутствуют привычные детали мифа, за исключением упоминания о возлюбленном, носящем условное поэтическое имя Хромид (русский аналог французского имени Chromis). По содержанию перевод Ознобишина соответствует варианту, приведенному де Латушем, состоящему из двух частей, но утрачивает его строгую диалогическую структуру. Слова пастухов, предупреждающих Неэру о таящейся опасности, выделены, но более, чем в других переводах, интегрированы в игривой дискурс «забавляющегося воображения» (термин Г. Балланша) и становятся органичным структурным элементом монолога девушки, не содержащим трагических и грозных интонаций, имеющих в речи пастухов. Упоминаемое в 12-й строке имя Дориса (в автографе Дорина) заменяет употребленное во французском оригинале имя Galatée. Возможно, Дориса восходит к имени Дорида, которое в греческой мифологии принадлежит дочери Океана, супруге морского бога Нерея.

«Неэра» в переводе В. И. Любич-Романовича состоит из 14 стихов. Хор пастухов включает шесть с половиной строк вместо четырех с половиной в оригинале:

Люблю тебя, Хромис! иди поскорей.
Я повсюду слышу красотой моей:
Бела, как Диана, легка, как она,
Величава осанкой и так же стройна;
И если со стадом иду я вечер,
Выступая надменно, потупя свой взор –
То все пастухи, не замечены мной,
Провожая очами, твердят меж собой:
Не смертная то; как прекрасна она!
Как богиня, горда, и мила, и стройна!
Неэра! себя не вверяй ты волнам:
Ах! и вправду ты будешь богинею там!
И в бурю звать уж сам-друг, наконец,
Галатею с Неэрою будет пловец!

(*Французская элегия* 1989: 463).

Любич-Романович расширяет пасторальный контекст за счет дополнительных строк: «И если со стадом иду я вечер, / Выступая надменно, потупя свой взор» и усиливает эмоциональный фон за счет повтора, сравнения

и короткой портретной характеристики, состоящей из двух строк: «Не смертная то; как прекрасна она! / Как богиня, горда, и мила, и стройна!»

Этот же вариант «Неэры» в «чувствительном» стиле, в форме монолога девицы известен в более поздней переводческой интерпретации Сергея Дурова (1815–1869). «Неэра» в версии Дурова (1844) передает радостно-возвышенное настроение, в стихотворении легкомысленность и самолюбование доминируют над другими качествами, подавляя элегически-печальную тональность, присущую монологу девушки в соответствующей французской версии:

Любовью страстную горит во мне душа.
 Приди ко мне, Хромис, взгляни — я хороша:
 И прелестью лица и легкостию стана,
 Равняться я могу с воздушною Дианой.
 Нередко селянин, вечернею порой,
 Случайно где-нибудь увидевшись со мной,
 Бывает поражён какою-то святыней —
 И я ему кажусь не смертной, а богиней...
 Он шепчет издали: «Неэра, подожди,
 На взморье синее купаться не ходи,
 Пловцы, увидевши твое чело и шею,
 Сочтут, красавица, тебя за Галатею»

(*Мастера* 1968: 386–387).

Хор пастухов в этой переводческой версии заменен репликой «селянина» (четыре с половиной строки), но в воссоздании мифологической линии переводчик более точен: он в полном соответствии с оригиналом сохраняет сравнение Неэры с богиней Дианой и нимфой Галатеей. Традиционно используя в качестве «ключа» привычную мифологическую аллегорию для описания «стихий чувств», кодирующей настроение, мысли и переживания, Сергей Дуров следовал правилам подражания античному прототексту, но перенес античные образы в новую плоскость, придав стихам о чувственной любви некоторые черты панегирика творческой личности, которой приписал оптимизм и понимание смысла жизни в духе своего времени. Поэт употребляет готовые тропы и риторические приемы, но опускает поэтические обороты, связанные с темой «забав и удовольствий», «сладо-страстия» в анакреонтическом стиле. В целом стихотворение остается в жанровых границах любовной лирики, с ее неотъемлемыми структурными элементами, двузначными эквивокациями, хвалебными словами красоты и юности, которые изначально были связаны не с «тварным» планом бытия, а с осознанием поэтом своей возвышенной роли, божественной миссии, высокого служения искусству, которое здесь воплощает образ нимфы Галатеи. Эти мотивы, привычные для эллинско-ренессансной традиции, обыгрывались в метафизической барочной поэзии и заново осваивались в романтизме, исполненном трагических и порой «неистовых» ин-

тонаций и смыслов при достижении эстетических целей в процессе возвеличения прекрасного в неоплатоническом духе.

Отталкиваясь от анакреонтической песни о красавице, пренебрегающей опасностью, об умерших девушках, утонувшей невесте («Юная тарантинка»), буре на море и кораблекрушении («Дриас»), Шенье создавал «маленькую трагедию» о Неэре, в первой части которой «тропическим языком» описывал природу нарциссизма, во второй части воссоздал драму уходящей из жизни молодой женщины. Подобно гомеровскому Диамеду, героиня бросает вызов вечности и богам. Подобно романтическому эгоцентрику, девушка выдвигается в центр событий и притягивает к себе внимание не только смертных, становясь предметом обожания влюбленных гедонистов, но и бессмертных. Эмоциональное изложение мифа усиливает пафосную напряженность и остроту интриги, характерные для поэтического агона, привычного в античной буколке (*Античная лирика* 1968; Попова 1981: 129–132) и нашедшего продолжение на новом этапе развития в русской элегической поэзии. Многочисленные переводы из Шенье, в которых девица выступает под разными именами — Красавицы-селянки по имени Корина в итальянском стиле (Авр. Норов), Неэры, в латинской и во французской традиции (в поэтике Шенье, в переводах Козлова, Ознобишина, Любич-Романовича) или Надины в духе русской анакреонтической поэзии, стали ступенью нового поэтического русского агона.

Действительно, драматизм и амебейная структура, внутренний ритм, психологическая интрига, эмоционально-экспрессивная тональность сближают стихи Шенье о Неэре с другими его стихами со сходным содержанием. Построенные по эллинским меркам, они формируются по диалогическому принципу из чередований реплик, в традиции греческого агона с характерным двойным восприятием образа и интриги «бытия в любви», но уже по-другому, эмфатически и коннотативно окрашенным, с привкусом «любви-в-смерти» в очевидно сентименталистском стиле. Равновеликие по способу самовыражения, характеру эмоциональной интриги, экспрессивной напряженности, эти мифопоэтические изложения противоположны по способу философствования, ибо лира поэта, по его собственному признанию, была обязана «aux distractions et aux égarements d'une jeunesse forte et fouguese» (Chénier 1889).

Не-амебейная структура второго варианта стихотворения, о тонущей Неэре, отличается монологической замкнутостью, наполнена мистицизмом:

Подобно лебедю в его смертельный час,
Она вздыхает и поет в последний раз,
О счастья поет и о любви на тризне,
Всем возвещая свой уход из этой жизни.
Страдание и боль видны в ее глазах,
Печальные слова — на мертвенных устах:
«О белокурые, о нимфы! где вы были?
Оставьте шелка прядь на девичьей могиле!

О Клиний, верный друг и грусть-тоска моя!
 Без памяти любя тебя покину я!
 Земля и небеса, моря, холмы и горы,
 Цветы, леса, поля и вольные просторы,
 Напомните ему о доброте моей,
 О страсти и любви счастливых наших дней!
 Меня всегда своей ты называл так нежно
 И для меня одной мать бросил безнадежно,
 Из-за скиталицы скитальцем вечным стал,
 Ради меня одной ты от людей бежал.
 Небесная звезда Елены братьев манит,
 Пускай ему она светилом в жизни станет,
 Пусть Ионии брег ласкается с волной
 И Пестум пусть цветет и летом, и зимой.
 Когда на склоне дня душа вздохнет устало
 И сбросит сам Морфей на землю покрывало,
 О Клиний! позови по имени меня,
 Я тотчас прилечу, и на исходе дня
 Паломница душа сквозь заросли лесные
 Пробьется к облакам, ее ветра немые
 Подхватят на заре с воспрянувшей денницей,
 Восстав из вод морских, она к тебе примчится,
 И привлечет на миг твой тонкий чуткий слух
 Над бухтой тихий зов — любви нетленный дух»¹¹.

Здесь образ Неэры максимально приближен к образу «дщери Океана» и более удален от концепта деревенской простушки. Подруги Неэры — нимфы, ее стихия — море, она именуется себя скиталицей, уподобляясь нереиде, верит в бесконечную любовь и бессмертие влюбленной души, но, как простая смертная, тоскует в ожидании конца и расставания с возлюбленным. В этом варианте точно обозначено место действия: это Иония, родная земля поэта Анакреонта, протянувшаяся вдоль западного побережья Эгейского моря в современной Малой Азии. В тексте Шенье древняя ионийская земля отмечена географическими и астрономическими маркерами, такими как Ионийское море (*la vague ionienne*), река Себето / Себетус (*du Sébéthus naïades*), Пестум — греческая колония, образованная переселенцами, прибывшими из г. Сибариса; братья Диоскуры, Кастор и Полидевк, обращенные в две самые яркие звезды в созвездии Близнецов. Это также мифологические маркеры: речные наяды Себето скитались по морям; по преданию, Кастор и Полидевк (в римской мифологии Кастор и Поллукс) — сыновья Зевса и братья Елены аргивской (*deux frères d'Hélène*).

¹¹ Перевод с французского Т. Н. Жужгиной-Аллахвердян. Фрагменты из переводов буколических стихотворений Шенье и их короткий анализ см. в тексте нашей статьи «Мифологические сюжеты и образы в элегиях Андре Шенье» (Жужгина-Аллахвердян 2016: 22–34). Полный перевод 12 идиллий и элегий Шенье см. в нашем электронном сборнике *Буколики и элегии Андре Шенье*, журнал *Самиздат*, 25/03/2017 <http://samlib.ru/z/zhuzhginaallahwerdjan_t_n/bucoliki_andre_chenier_narusskom.shtml>

Характерными чертами являются переплетение мотивов дионисийского поклонения и аполлонического служения Диане, Галатее, Фетиде и др., возведение культа красоты, ведущего к пагубной гордыне, нарциссическому самолюбованию и самоистреблению. Культу красоты противопоставит культ памяти, возрождения истории, культуры, реконструкции отдельных этапов развития.

В переведенных строках из Шенье классическая буколическая парадигма природы накладывается на анакреонтические темы и сюжеты эллинистического периода. Но любовь Неэры в трактовке Шенье двойственна, ибо несет на себе печать непоборимой страсти и чувственности в духе эллинских идиллий Биона, Мосха, Феокрита, бывших во Франции и в романтической России эталоном утонченности, изысканности, эротизма и мечтательности — тех смысловых тональностей, которые были приемлемы для поэтического сознания начала XIX в. Для воссоздания этого сложного образа русские поэты-переводчики использовали традиционные лексико-семантические клише из буколического языка, вернувшиеся в лирику в конце XVII в., но уже в 1820-е гг. звучавшие как «напыщенные» и устаревшие. Если в стихах Шенье о Неэре героиня наполнена мятежным огнем, свойственным сильной личности героического, прометеевского типа, то в русских анакреонтических стихах мятежность снижена, героиня пребывает в сладостных мечтах о возлюбленном. Это героиня нимфического склада, милая, женственная и хрупкая, но при этом заурядная, ничем не выдающаяся.

Шенье соединяет две сакральные традиции в персонифицированном образе Неэры, символе «верховенства женщины» в любви и самопожертвовании, естественной форме самовыражения и самоотдачи. В лирическом тексте миф о жертвенной любви ассимилирован и трансформирован. Но этот новый образ по-прежнему связан с эстетическим и духовным идеалом античности (Михайлов 1988: 308–325), поливалентным чувством природы и любви в их аллегорической актуализации. С другой — это конкретный, живой образ девушки с классическим именем Неэра, означающим единение стихий в сердечном и творческом порыве. Такой оборот, однако, не исключает игру с поэтическим воображением, зрением и чутьем, обнаруживающими присутствие внимательного наблюдателя, и тончайшим слухом, распознающим голос любви среди голосов стихий. Все эти качества соединяются в многострадальном поэте, наделенном даром разглядеть прекрасный образ за книжными перипетиями, за мастерским сентиментальным стихом, и трансформировать его в русский стих, в любимый образ в соответствии с собственным поэтическим идеалом.

ВЫВОДЫ

Образ Неэры у Шенье наделен яркими смыслами в духе «лирики природы» и эпикурейства. Анакреонтические лирические тенденции воплотились в мотивах сладостной мечты, любовного томления в руссоистском

«естественном» духе, в «текущем» стилевом разнообразии лирического самовыражения, в положительной чувственной динамике, здоровом самоутверждении мифопоэтического «я». Интерес к античной поэзии Шенье в России совпал с периодом расцвета романтической анакреонтики, поэтического прославления возлюбленной, за которым стоял многовековой опыт созерцания идеальной красоты, многократно описанный в буколической поэзии со времен Анакреонта, в идиллии и элегии эпохи позднего эллинизма, в подражательной пасторальной поэзии, в стихах последователей ионийского поэта, благоговейших перед «идеальной красотой» и воспевающих красоток не только греческого типа.

ЛИТЕРАТУРА

- XVIII век: смех и слезы в литературе и искусстве эпохи Просвещения.* Санкт-Петербург: Алетей, 2018.
- Абрамкина Наталя. *Лангер та символічне літературознавство США в оцінках вітчизняних та зарубіжних дослідників.* 2003.
- Античная лирика.* Библиотека всемирной литературы. Сер. первая. Т. 4. Москва: Художественная литература, 1968.
- Блюменфельд Владимир. «Андре Шенье (1762–1794)». Шенье Андре. *Избранные произведения.* Ленинград: Художественная литература, 1940.
- Вацура Вадим. «Французская элегия XVIII–XIX веков русская лирика пушкинской поры». *Французская элегия XVIII–XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры: сборник.* Москва: Радуга, 1989.
- Великовский Самарий. *Поэты французских революций 1789–1848.* Москва: Изд-во АН СССР, 1963.
- Вольперт Лариса. «“Тайный цикл” Андре Шенье в лирике Лермонтова». *Лермонтов и литература Франции.* СПб.: Алетей, 2008.
- Гаврильева Людмила. «Стихотворный диалог во французских поэтических произведениях 19-20 веков». *Современные проблемы гуманитарных и естественных наук.* Москва: Научно-информационный издательский центр «Институт стратегических исследований». 2016. <<https://www.elibrary.ru/item.asp?id=28080343>> 15.03.2022.
- Гречаная Елена. «Традиции и новаторство в буколичках Шенье». *Филологические науки* 1 (1987).
- Державин Гавриил. «Жанр буколички в поэзии А. Шенье». *Пастораль: бегство от действительности или приближение к ней?* Москва: РГУ — Академия имени Маймонида, 2018.
- Жужгина-Аллахвердян Тамара. «Идиллия Андре Шенье: конфликт «наивной» патриархальности и “дерзкой” современности». *XVIII век. Вып. 8: Литература в эпоху идиллий и бурь.* Москва: Экон-Информ, 2012.
- Жужгина-Аллахвердян Тамара. «Элегии Андре Шенье и романтическая школа: ландшафты земли и рельефы души». *XVIII век: топосы и пейзажи.* Санкт-Петербург: Алетей, 2014.
- Жужгина-Аллахвердян Тамара. «Мифологические сюжеты и образы в элегии Андре Шенье». *XVIII век как зеркало других эпох; XVIII век в зеркале других эпох.* Санкт-Петербург: Алетей, 2016.
- Жужгина-Аллахвердян Тамара. «М. В. Ломоносов — переводчик Анакреонта». *Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере.* Пенза: Пензенский государственный технологический университет, 2019.
- Катенин Павел. *Размышления и разборы.* Москва: Искусство, 1981.

- Лаппо-Данилевский Константин. «Стихотворение Анакреона Тийского (1794) как художественное целое». *XVIII век*. Сб. 28. РАН Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Москва — Санкт-Петербург: Альянс-Архео, 2015.
- Лукницкий Павел. «Ранние пушкинские штудии Анны Ахматовой». *Вопросы литературы* 1 (1978).
- Мастера русского стихотворного перевода. Книга первая*. Ленинград: Советский писатель, 1968.
- Мильчина Вера. «Французская элегия конца XVIII–первой четверти XIX века». *Французская элегия XVIII–XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры: сборник*. Москва: Радуга, 1989.
- Михайлов Александр. «Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв.». *Античность как тип культуры*. Москва: Наука, 1988.
- Обломиевский Дмитрий. *Литература французской революции 1789–1794 гг.* Москва: Наука, 1964: 190–233.
- Омелько Людмила. «Поэтическое мышление М. В. Ломоносова (“Разговор с Анакреоном”)?». *Вестник Новгородского гос. ун-та*. № 4. 1998.
- Попова Тамара. «Буколика в системе греческой поэзии». *Поэтика древнегреческой литературы*. Москва: Наука, 1981
- Софронова Людмила. «Принцип отражения в поэтике барокко». *Барокко в славянских культурах*. Москва: Наука, 1982.
- Смолярова Татьяна. *Обращение к Пиндару в русской и французской одической традиции XVII–XVIII веков*. Диссертация кандидата филологических наук. Москва, 2000.
- Теперик Тамара. «Пастораль Дж. Драйдена и буколика Вергилия». *XVIII век: литература в эпоху идиллий и бурь*. Москва: Экспо-информ, 2012.
- Французская элегия XVIII–XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры: сборник*. Москва: Радуга, 1989.
- Французские стихи в переводе русских поэтов XIX–XX вв.* Москва: Прогресс, 1973.
- Фризман Леонид. «К заметке Пушкина “Об Андре Шенье”». *Временник Пушкинской комиссии*, 1976. Ленинград, 1979.
- Ходанен Людмила. *Миф в творчестве русских романтиков*. Автореферат диссертации доктора филологических наук. Томск: Издательство Томского университета, 2000.
- Anthologie de la Poésie française*. Représentation de G. Pompidou. Paris: Hachette, 1961.
- Anthologie poétique française. XVIII siècle*. Paris: Garnier Frères, 1966.
- Chénier André. “Bucoliques, Idylles et Fragments d’ Idylles”. *Poésies choisies*. Texte établi par Jules Derocquigny. Oxford: Clarendon Press, 1907. <<http://www.gutenberg.org/files/17899/17899-h/17899-h.htm>>
- Chénier André. *Œuvres poétiques*. Texte établi par Louis Moland, Garnier, 1889, Vol.1. <https://fr.wikisource.org/wiki/Œuvres_poétiques_de_Chénier/Moland_1889>
- Masson Pierre-Maurice. “L’ Influence d’André Chénier sur Alfred de Vigny”. *Revue d’ Histoire littéraire de la France*. 16e Année, No. 1. Paris: Librairie Armand Colin, 1909.

REFERENCES

- XVIII век: smekh i slezy v literature i iskusstve epohi Prosveshcheniya*. Sankt-Peterburg: Aletya, 2018.
- Abramkina Natalya. *Langer ta simvolichne literaturoznavstvo SSHA v ocinkah vitchiznyanikh ta zarubizhnykh doslidnikiv*. 2003.
- Antichnaya lirika*. Biblioteka vsemirnoj literatury. Ser. pervaya. T. 4.. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1968.
- Blyumenfel'd Vladimir. «Andre Shen'e (1762–1794)». Shen'e Andre. *Izbrannye proizvedeniya*. Leningrad: Hudozhestvennaya literatura, 1940.
- Anthologie de la Poésie française*. Représentation de G. Pompidou. Paris: Hachette, 1961.

- Anthologie poétique française. XVIII siècle.* Paris: Garnier Frères, 1966.
- Chénier André. “Bucoliques, Idylles et Fragments d’ Idylles”. *Poésies choisies.* Texte établi par Jules Derocquigny. Oxford: Clarendon Press, 1907. <<http://www.gutenberg.org/files/17899/17899-h/17899-h.htm>>
- Chénier André. *Œuvres poétiques.* Texte établi par Louis Moland, Garnier, 1889, Vol. 1. <https://fr.wikisource.org/wiki/Œuvres_poétiques_de_Chénier/Moland_1889>
- Derzhavin Gavriil. «Zhanr bukoliki v poezii A. Shen’ë». *Pastoral’: begstvo ot dejstvitel’nosti ili priblizhenie k nej?* Moskva: RGU — Akademiya imeni Majmonida, 2018.
- Francuzskaya elegiya XVIII–XIX vekov v perevodah poetov pushkinskoj pory: sbornik.* Moskva: Raduga, 1989.
- Francuzskie stihy v perevode russkih poetov XIX–XX vv.* Moskva: Progress, 1973.
- Frizman Leonid. «K zametke Pushkina “Ob Andre Shen’ë”». *Vremennik Pushkinskoj komissii.* 1976. Leningrad, 1979.
- Gavril’eva Lyudmila. «Stihotvornyj dialog vo francuzskih poeticheskikh proizvedeniyah 19–20 vekov». *Sovremennye problemy gumanitarnyh i estestvennyh nauk.* Moskva: Nauchno-informacionnyj izdatel’skij centr «Institut strategicheskikh issledovanij». 2016. <<https://www.elibrary.ru/item.asp?id=28080343>> 15.03.2022.
- Grechanaya Elena. «Tradicii i novatorstvo v bukolikah Shen’ë». *Filologicheskie nauki* 1 (1987).
- Hodanen Lyudmila. *Mif v tvorchestve russkih romantikov.* Avtoreferat dissertacii doktora filologicheskikh nauk. Tomsk: Izdatel’stvo Tomskogo universiteta, 2000.
- Katenin Pavel. *Razmyshleniya i razbory.* Moskva: Iskusstvo, 1981.
- Lappo-Danilevskij Konstantin. «Stihotvorenije Anakreona Tijskogo (1794) kak hudozhestvennoe celoe». *XVIII vek.* Sb. 28. RAN Institut russkoj literatury (Pushkinskij Dom). Moskva — Sankt-Peterburg: Al’yans-Arheo, 2015.
- Luknickij Pavel. «Rannie pushkinskie shtudii Anny Ahmatovoj». *Voprosy literatury* 1 (1978).
- Masson Pierre-Maurice. “L’ Influence d’André Chénier sur Alfred de Vigny”. *Revue d’Histoire littéraire de la France.* 16e Année, No. 1. Paris: Librairie Armand Colin, 1909.
- Mastera russkogo stihotvornogo perevoda.* Kniga pervaya. Leningrad: Sovetskij pisatel’, 1968.
- Mihajlov Aleksandr. «Antichnost’ kak ideal i kul’turnaya real’nost’ XVIII–XIX vv.». *Antichnost’ kak tip kul’tury.* Moskva: Nauka, 1988.
- Mil’china Vera. «Francuzskaya elegiya konca XVIII– pervoj chetverti XIX veka». *Francuzskaya elegiya XVIII–XIX vekov v perevodah poetov pushkinskoj pory: sbornik.* Moskva: Raduga, 1989.
- Oblomievskij Dmitrij. *Literatura francuzskoj revolyucii 1789–1794 gg.* Moskva: Nauka, 1964: 190–233.
- Omel’ko Lyudmila. «Poeticheskoe myshlenie M. V. Lomonosova (“Razgovor s Anakreonom”»». *Vestnik Novgorodskogo goudarstvennogo universiteta* 4 (1998).
- Popova Tamara. «Bukolika v sisteme grecheskoj poezii». *Poetika drevnegrecheskoj literatury.* Moskva: Nauka, 1981
- Smoliarova Tat’jana. *Obrashchenie k Pindaru v russkoj i francuzskoj odicheskoj tradicii XVII–XVIII vekov.* Dissertaciya kandidata filologicheskikh nauk. Moskva, 2000.
- Sofronova Lyudmila. «Princip otrazheniya v poetike barokko». Barokko v slavyanskikh kul’turah. Moskva: Nauka, 1982.
- Teperik Tamara. «Pastoral’ Dzh. Drajdena i bukolika Vergiliya». *XVIII vek: literatura v epohu idillij i bur’.* Moskva: Ekspo-inform, 2012.
- Vacuro Vadim. «Francuzskaya elegiya XVIII–XIX vekov russkaya lirika pushkinskoj pory». *Francuzskaya elegiya XVIII–XIX vekov v perevodah poetov pushkinskoj pory: sbornik.* Moskva: Raduga, 1989.
- Velikovskij Samarij. *Poety francuzskih revolyucij 1789–1848.* Moskva: Izd-vo AN SSSR, 1963.
- Vol’pert Larissa. «“Tajnyj cikl” Andre Shen’ë v lirike Lermontova». *Lermontov i literatura Francii.* SPb.: Aletejya, 2008.
- Zhuzhgina-Allahverdyan Tamara. «Idilliya Andre Shen’ë: konflikt «naivnoj» patriarhal’nosti i “derzkoj” sovremenosti». *XVIII vek.* Vyp. 8: Literatura v epohu idillij i bur’. Moskva: Ekon-Inform, 2012.

- Zhuzhgina-Allahverdyan Tamara. «Elegii Andre Shen'e i romanticheskaya shkola: landshafty zemli i rel'efy dushi». *XVIII vek: toposy i pejzazhy*. Sankt-Peterburg: Aletejya, 2014.
- Zhuzhgina-Allahverdyan Tamara. «Mifologicheskie syuzhety i obrazy v elegii Andre Shen'e». *XVIII vek kak zerkalo drugih epoh/ XVIII vek v zerkale drugih epoh*. Sankt-Peterburg: Aletejya, 2016.
- Zhuzhgina-Allahverdyan Tamara. «M. V. Lomonosov — perevodchik Anakreonta». *Rossiya v mire: problemy i perspektivy razvitiya mezhdunarodnogo sotrudnichestva v gumanitar-noj i social'noj sfere*. Penza: Penzenskij gosudarsivennyj tekhnologicheskij universitet, 2019.

Тамара Жужгина-Аллахвердјан

ЕЛЕГИЈЕ А. ШЕНИЈЕА У КОНТЕКСТУ РУСКЕ АНАКРЕОНТИКЕ

Резиме

Чланак представља кратко проучавање превода А. Шенијеа, мита, симбола и алего-рије у контексту руске анакреонтике. Он илуструје интеракцију руског романтизма са поезијом предромантичне епохе, са старогрчком и европском поезијом XVII–XVIII века. Стваралаштво Шенијеа је у Русији доживљавано као песнички подвиг, уздицање у историјској и интелектуалној еволуцији, допринос развоју културе руског превођења. Преводе из Шенијеа одликивали су искреност, лирска открочења, оригинални митопоетички наратив, помоћу којих је песник преносио своја сазнања о човеку, природи, друштву, законима комуникације, лирским стихијама. Све је то у целини одредило посебну природу естетике анакреонтике — правца у поезији епикурејства — у стваралаштву француског песника Шенијеа, а потом и код руских романтичара, њено усклађивање са новим естетским и преводилачким стандардима. Оригиналност превода се манифестује када се упореде једни са другима, и када се упореде са анакреонтским руским песмама с краја XVIII века у процесу културног дијалога као чисто техничког поступка са становишта идентификације песникове личности, индивидуалног лирског стила, одлика интертекста и његових маркера.

Кључне речи: А. Шеније, руски превод, анакреонтика, симбол, митопоетика.

Jasmina Vojvodić
Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
jvojvodi@ffzg.hr

Jasmina Vojvodić
Univeristy of Zagreb
Faculty of Philology
jvojvodi@ffzg.hr

NIKOLAJ GOGOLJ U INTERPRETACIJI TANJE POPOVIĆ

NIKOLAI GOGOL IN THE INTERPRETATION OF TANJA POPOVIĆ

U radu se bavimo naučnim interesovanjima Tanje Popović, usredsređenim na srpsku, rusku i evropsku književnost i kulturu. Posebnu pažnju skrećemo na njene knjige i studije posvećene ruskoj književnosti, poetici Gogolja i odnosu Gogolja prema drugima. Kao pravi komparatista, Tanja Popović je svoja razmišljanja izražavala kroz poređenje: „Gogolj i antička kultura“, „Gogolj i srpski pripovedači“, „Puškin i Gogolj“ i dr. Stoga ne čudi što je Tanja Popović odabrala ogledalo kao osnovni model za analizu Gogoljevog stvaralaštva. Ogledalo je odraz poetike jednog pisca u poetici drugog, komunikacija jedne kulture s drugom i jednog autora s drugim. Ogledalo se uklapa u intertekstualni dijalog Gogolja s ruskom i evropskom kulturom, filozofijom, umetnošću.

Cljučne reči: Tanja Popović, ruska književnost, N. V. Gogolj, dijalog, ogledalo.

The article describes Tanja Popović's research interest focused on Serbian, Russian and European literature and culture. Special attention is given to her books and articles on Russian literature and Gogol's poetics, as well as to the relationship between Gogol and others. As a true comparative researcher, Tanya has thought in terms of comparisons: "Gogol and Ancient culture," "Gogol and Serbian narrators" "Pushkin and Gogol," etc. Therefore, it is not unusual that she chose the mirror as the basic model for the analysis of Gogol's work. The mirror is the reflection of one writer's poetics in another, it is the communication of one culture with another, of one writer with another. The mirror is a response to Gogol's intertextual dialog with Russian and European culture, philosophy and art.

Key words: Tanja Popović, Russian literature, N. V. Gogol, dialog, mirror.

Jedna od knjiga koja bi se u ruskoj terminologiji nazivala „настољной“ — priručnom, onom koja uvijek stoji na radnom stolu, jest *Rečnik književnih termi-*

na Tanje Popović. Na mojem je stolu drugo izdanje iz 2010. godine,¹ i nju mi i je u Beogradu, vjerojatno za sudjelovanja na jednoj od dobro znanih međunarodnih konferencija s avangardnim predznakom, koje tradicionalno i dugi niz godina vrlo uspješno organizira Kornelija Ičin, a na kojima je i Tanja Popović redovito sudjelovala, autorica vrlo skromno poklonila taj *Rečnik*. On me nagnao da drugim očima gledam na ranije i slične njemu rječnike, uključujući i onaj glavnog urednika Dragiše Živkovića i šireg uredničkog odbora vrsnih znanstvenika iz Beograda, Sarajeva, Novog Sada, Zagreba, Osijeka i Banja Luke, objavljen u beogradskom Nolitu. Na tom se rječniku radilo od 1960-ih godina, a objavljen je 1984, dok je drugo izdanje svjetlo dana ugledalo prije početka rata — 1991. Ugledavši, dakle, Tanjin *Rečnik književnih termina* (Beograd: Logos Art/Edicija) koji je ona pripremila i autorski i urednički sa svega petero suradnika, moje je poštovanje prema toj svestranoj znanstvenici i kolegici uvelike poraslo. Autorica u predgovoru *Rečniku* napominje da su se u posljednjim decenijama 20. stoljeća gotovo nametnule različite teorijske škole, ali da se isto tako najavljuje i teorijsko zatišje koje zahtijeva promišljanje onoga što je postignuto. Drugim riječima, vrijeme u kojemu se sama zatekla upravo je bilo vrijeme za pisanje enciklopedija i rječnika. I ona je to vrijeme uhvatila. U svakom slučaju, pojmovno obuhvatiti evropsku i svjetsku književnost, obaseći mnoštvo podataka, a pritom voditi računa kako o evropskoj, tako i o srpskoj leksikografiji, kao i o tome da se modernizira domaća znanost o književnosti, uključiti, osim klasičnih, književnopovijesnih pravaca, književnoznanstvenih termina i glazbene underground pravce (rock, punk, hip-hop, rep), literaturu grafita, stripa i fanzina, kao i različite tipove elektronskih tekstova (blog, forum), velika je hrabrost i znanstvena zrelost. Tu znalačku širinu, koju je Tanja nesumnjivo imala, iskazala je, između ostalog, u *Rečniku* — strukturi s koncizno skrojenom svakom natuknicom, što zahtijeva minuciozan rad, leksikografsku preciznost i široki pogled. Naravno, poznavali smo Tanju i preko znanstvenih članaka, književnopovijesnih i književnoteorijskih analiza, znali smo ju i kao vrijednu urednicu i suurednicu u znanstvenim časopisima te kao vrsnog profesora komparativne i teorije književnosti na Filološkom fakultetu u Beogradu.

Trend iskazan u Predgovoru *Rečniku književnih termina* ”o jedinstvenoj evropskoj ili, šire uzev, svetskoj književnoj tradiciji” (Popović 2010a: 10), Tanja će slijediti i u svom istraživačkom radu, i zapravo, u čitavom opusu. Teorijski, posebice žanrovski i naratološki problemi, a zatim i povijesni rakurs srpske, ruske i evropske književnosti bile su njezine trajne znanstvene preokupacije. Iskazivala ih je u autorskim člancima i knjigama, jednako kao i u pogovorima i predgovorima. Prisjetimo se samo knjige Lubomira Doležela, *Poetike Zapada. Poglavlja iz istraživačke tradicije* (2013), za koju je Tanja pisala pogovor u kojemu je naznačila važan Doležalov stav o prepoznavanju ”književnosti kao samostalnog entiteta“ (Popović 2014: 259), što je bitno za dignitet književnosti koji se preko mnoštva fluidnih i raspršenih kulturoloških, socioloških i inih čitanja ne-

¹ Prvo izdanje objavljeno je 2007. godine.

rijetko rastače. Doležel joj je bio blizak jer je i sama komparativno proučavala književnost, a njezini književnoteorijski radovi, kao i predavanja na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu s neposrednim interesom prema svjetskoj književnosti, evropskom romanu, posebice onom 19. stoljeća, suvremenim naratološkim teorijama, genetičkoj kritici i sl., to itekako potvrđuju. Doležel, koji je u *Poetikama Zapada* dao dijakronijski presjek estetičke misli u okviru zapadnog kanona, popularizirao je dostignuća praške strukturalističke škole, a njegova knjiga, prema riječima Popović ”predstavlja neku vrstu sažete istorije evropske misli o književnosti, počev od Aristotela pa sve do praškog lingvističkog kružoka” (2013: 257).

Obrana književnosti kao samostalnog entiteta misao je vodilja naše autorice, što ne znači da ona nije posezala i onkraj samoga književnog teksta. U vrlo širokoj lepezi njezina znanstvenog i stručnog bavljenja književnošću, Tanju Popović je zanimala evropska i svjetska baština, unutar koje posebnu nišu zauzima ruska književnost, a da pritom nije zapostavila ni srpsku književnu tradiciju. Ne možemo zanemariti njezinu knjigu *Српска романијичарска њоема* koja je proistekla iz doktorske disertacije (1999), ili pak vrijedan predgovor knjizi o Zmaj Jovi (2012), objavljenoj u ediciji Десет векова српске књижевности pod naslovom: *Јован Јовановић Змај — класик српске брђанске културе*.

Promatrajući širinu Tanjina znanstvenog interesa, moram priznati da je teško izabrati jedan rakurs njezina istraživačkog rada, no ipak, zadržala bih se na njezinu čitanju ruskoga pisca Nikolaja Vasiljeviča Gogolja. Premda se u velikom dijelu svojih analitičkih studija ne bavi neposredno Gogoljem i njegovim stvaralaštvom, kao, primjerice, u knjizi *Источни канон* (2019) u kojoj se, između ostalog, analizira Gogoljeva novela *Nos* ili, recimo, u *Појми или модерном еју* (2010), Gogoljevo stvaralaštvo je u njima barem okrnuto. Dobar je primjer potonja knjiga u kojoj autorica epskoj naraciji, koju teorijski dobro obrađuje, u poglavlju posvećenom poemi u prozi zaključuje da ”kao што се еп старог типа угледао на роман, тако се тај процес уметничког подражавања у познијим временима кретао у обрнутом правцу” (2010c: 103). Velika djela svjetske književnosti, kao što su Cervantesov *Don Quijote*, Rabelaisov *Gargantua i Pantragruel*, Puškinov *Jevgenij Onjegin*, Goetheov *Faust*, čine ”уметничку алхемију стилских, епистемолошких, психолошких, или у најширем смислу речи, филозофских потенцијала ванвременске вредности” (Isto: 104). Toj skupini pripadaju i Gogoljeve *Mrtve duše*, koje nisu mogle proći ispod znanstvenog radara naše autorice. U 19. stoljeću miješaju se različite žanrovske konstrukcije i konvencije pa se može govoriti o sklonosti pisaca da svoja djela imenuju spjevom, poemom ili epopejom. Čini to i Gogolj koji je svoj roman nazvao upravo poemom. Mnogi su istraživači obraćali pozornost na odnos romana i poeme analizirajući *Mrtve duše* (v. primjerice Манн 2007; Кривонос 2018). Gogolj koristi termin „поема“ „имајући у виду целокупну замисао свог романа, који је, ослањајући се на дантеовску визију из *Божанствене комедије*, требало да пружи пресек три ванвременске категорије људи и видова њихове егзи-

стенције — грешнике, покајнике и праведнике, али и да укаже на могућне путеве посредовања међу њима“ (Поповић 2010с: 104–105).

Proučavanje poeme nije zastarjelo, u što nas autorica vrlo smjelo uvjerava, jer suvremeni ep i dalje ima smisla, a njezina je knjiga usmjerila interes sa strogo formalnih oblika prema širem kulturološkom i književnopovijesnom proučavanju, ponajprije zahvaljujući studijama Franca Morettija i Mihaila Bahtina. Spominjući potonje istraživače, dolazimo do zaključka o dijalogu književnih tumačenja isprepletenih nacionalnih kultura i njihovih književnosti, jer se građa koju autorica koristi tiče općeg korpusa epskih narativnih oblika ”и њима сродних форми у општеевропским оквирима, или, обухватније, у контексту светске књижевности” (Isto: 116).

Kao dobar poznavatelj ruske književnosti, nije naodmet spomenuti da je Tanja Popović priredila Puškinova sabrana djela na srpskom jeziku, a njezina su joj sudjelovanja na međunarodnim konferencijama pod naslovom „Boldinska čitanja“ («Болдинские чтения»), dala dopunski pogon za dijalog s Puškinom. U taj dijalog ulazi i njezina monografija *A. S. Puškin u dijalogu s drugim* (*A. C. Пушкин в диалоге с другим*) iz 2018. godine koju je objavila u Rusiji.² Već na prvim stranicama te knjige, a kao uvod u raspravu, stoji čitateljima dobro znan Puškinov crtež na kojemu su u razgovoru uhvaćeni autor i Onjegin na obali Neve. Taj crtež, koji je Aleksandar Sergejevič poslao svome bratu 1824. godine dobar je prikaz dijaloške strukture knjige i korak prema dijalogu u koji stupa književni tekst s Drugim. Polazeći od Bahtinova shvaćanja dijalogičnosti, Popovićeva istražuje stvaralačke razgovore Puškina s drugima i drugih s Puškinom, u što se uklapa i stalna nit vodilja naše autorice — intertekstualni dijalog između Puškina i cijele zapadnoevropske kulture i umjetnosti: Puškin i Gogol', Puškin i ruski formalisti, intertekst u Puškinovoj dramaturgiji, Puškin i istočni kanon, Puškin i srpska poezija 19. vijeka, stihotvorne ljubavne poslanice A. S. Puškina i Vojislava Ilića. Takav tip dijalogičnost naznačen je i u sjajnoj knjizi *Сі́прайіе́зіје і́рпійоведа́ња* (2011) u kojoj već naslovi pojedinih poglavlja sugeriraju da se o jednom piscu govori uvijek u dijalogu s drugim/drugima: „Гоголь и антика“, „Гоголь и српски приповедачи“, „Толстој и Чехов“, „Матавуљ и спиритизам“, „Десница и Цојс“. Dijalog jednog pisca s drugim ili pisca i pojedine kulture ili pak sučeljavanje pojedinog razdoblja ili problema s drugim, Tanja je razvijala i u pojedinim znanstvenim člancima, poput sljedećih: „Стерија и европска комедиографија“ (2006), „Ideologija ljepote i pobune: o romanima Y. Mishime i F. M. Dostoevskog“ («Идеология красоты и бунта: О романах Ю. Мисимы и Ф. М. Достоевского», 2018), „Александар Солжењџин и еџика іамћења“ (2019), kao i u knjizi *Исџочни канон* (2019), u poglavljima: „Идеологија лепоте и побуне: Кристални дворач и златни храм“, „Казна и праштање: песничка

² Popisu valja pridodati sjajnu analizu Puškinova *Jevgenija Onjegina* („Хронолозіја: Пушкинов Евџеније Оџеџин“) objavlјenu u knjizi *Сі́прайіе́зіје і́рпійоведа́ња*. U toј studiji Tanja Popović dubinski analizira Puškinov roman i pokazuje odnos između vanjske (generičке) i unutarne (imantentne) strane teksta romana te ulazi u dijalog s Lotmanom i njegovim poznatim komentarima (v. Lotman 1995).

и државна правда код Есхила и Михаила Булгакова“; „У свету апсурда: Винавер и Хармс“. У knjizi *Песници и њоклоници* (2010) читаво је поглавље посвећено односу poetsке riječi Laze Kostića prema ruskoj književnosti. Tanja је, u то нема сумње, била истински компаратист са сјајним увидима и умijeћем сућелјаванја различитих епоха, književnih pravaca, теорија и аутора.

Нјезино читање Гоголја, које нас овом приликом највише занима, такође се uklapa у опћу дијалогичност, а видјет ћемо и у зрцалност. Танјино је читање Гоголја стого у велике обилежено читањем према принципу „Гогољ и други“.

Поглавље „Адаптација: Гогољев ‘Виј’“ у knjizi *Сиреишезије њријоведанја* сјајна је анализа филмске адаптације Гогољеве новеле у српском филму *Свето место* из 1990. који потписује Ђорђе Кадиевић. Дијалог književnog текста и филма добро је позната и коришћена тема коју својом анализом Tanja Popović вјешто освјежава примјером Кадиевићева филма не би ли подобије ушла у саму Гогољеву новелу. *Свето место* је слободна прерада Гогољеве прозне приче која је „уобличена са јасном намером да се у њој прочитају и искористе искључиво они њени сижејни елементи од којих је могућно направити филм страве и ужаса“ (2011: 267). На елементе страве и ужаса Tanja је упозорила у истој knjizi, у тексту „Пародија: Гогољ и антика“, спомињући htonска или demonsка бића попут Паноће и Вија, који су страшни и истодобно карикатурални (2011: 72). У успоредној анализи с филмом, премда је редатељ слиједио основну сижејну нит „Вија“, он уноси неке важне измјене које потичу гледатеље на шире читање Гогољева дјела, односно на боље познавање његова опуса који се не фокусира само на једној новели. Кадиевић је у средиште занимања ставио мотив ероса који у „Вију“ није толико наглашен, али јест у неким другим Гогољевим дјелима. То су елементи из *Мртвих душа* (посебно експликација коџије која подсјећа на Чичковљеву), „Мајске ноћи или Утопљенице“, „Страшне osvete“, „Портрета“, „Невског проспекта“ и др. Кадиевићева екранизација и заправо адаптација, која увијек претпоставља приенос, комуникацију и дијалог, усмјерена је, с једне стране, према дубинском читању Гогољева текста, па чак и опуса, а с друге, на његову прераду и адаптацију у хорор нарацију. Стого је суштина ауториџине анализе требала назначити „како је сценска прерада Гогољевих готских заплета почивала не на пуком преузимању садржаја и мотива појединих новела, већ на дубљем разумевању његове естетике и поетике“ (2011: 275).

Друкџији тип страха проблематизира се у тексту „Страх од брачне постелје: Пушкин и Гогољ“ („Страх од брачног ложа: Пушкин и Гогољ“) у knjizi *А. С. Пушкин и дијалогу с другим*. Позорност ауториче усмјерена је на успоредну анализу унутарних доживљаја Пушкинових и Гогољевих јунака, уз настојање проикнути у значење тајни неsvјесног изражених у književним snovima. Сан као неsvјесна нарација важна је преокупација многих истраживања. Једно је такво понудила загребачка русистича Жива Бенчић у тексту посвећеном онирџкој поетичи раног Гоголја, концентирајући се управо на „страшне snove јунака Шпон’ке“ („Страшно сновидение Ивана Федоровича Шпоньки /онейриџескаја поэтика раннего Гоголя/“, 2011), који се налази у зборнику *Феномен Гоголја (Феномен Гоголя)* објављеног поводом jubilarне међународне конференције посвећене 200-тој

obljetnici ruskoga pisca. Tanja Popović se u svojoj analizi Šponjkinina sna koncentrira na predbračni strah koji stvara groteskne i demonske predodžbe o Drugom. Usporedno su pročitana dva teksta: Tatjanin san u petom poglavlju Puškinova *Jevgenija Onjegina* i Gogoljeva pripovijest „Ivan Fjodorovič Šponjka i njegova tetka“. Dok se u Puškina razotkriva djevojački strah od braka i bračne ložnice, u Gogoljevoj se pripovijesti ističu seksualne frustracije muškoga junaka. Šponjkin san je, prema autoričinu mišljenju, izgrađen na svojevrsnom intertekstualnom dijalogu s Puškinovim romanom u stihovima. U Šponjkinom snu je riječ o predbračnom strahu izraženom nakon razgovora s tetkom koji oblikuje groteskne i demonske predodžbe o Drugom. Ne čudi stoga da se snovima u Gogolja pozabavio modernist Remizov, što se uklapa u opću tendenciju zanimanja modernista prema Nikolaju Vasiljeviču (Бенчич 2011: 139). Taj vrlo neobičan Šponjkin san, koji je prema mišljenju Benčić utjecao na daljnji razvoj kako Gogoljeve proze, tako i ruske književnosti općenito, dao je materijal za „pseudouzročnost“ koja je oniričku stvarnost učinila apsurdnom u usporedbi s empirijskom (Isto: 149).

Tanja Popović u svojoj analizi san također definira kao apsurdan, ali istodobno i strašan i tragičan te ujedno ne zaboravlja da se strah pred seksualnim činom nadaje i u drugim Gogoljevima djelima kao što su „Soročinski sajam“, „Majska noć ili Utopljenica“, „Vij“, „Nevski prospekt“, „Nos“, „Kabanica“ ili komedija *Ženidba*. Ovdje ćemo se samo kratko zaustaviti. Temom seksualnosti u Gogoljevima djelima, što obuhvaća i strah od seksualnog čina, braka, incest i homoseksulani odnos razradio je Simon Karlinsky u svojoj knjizi *Seksualni labirint Nikolaja Gogolja* (*The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol*, 1976), vodeći se kako piščevom biografijom, tako i tekstnom analizom. Tema spola i seksualnosti privukla je i zagrebačkog redatelja Krešimira Dolenčića, koji je 22. veljače 2007. u zagrebačkom Gradskom dramskom kazalištu Gavella postavio Gogoljevu komediju *Revizor*, uz „reviziju“ glumačko-rodnih odnosa. Naime, muške uloge u komediji igrale su glumice: Luka Lukič Hlopov (Jelena Miholjević), Ammos Fjodorovič Ljapkin-Tjapkin (Slavica Knežević), Artemij Filippovič Zemljanika (Bojana Gregorić), Ivan Kuzmič Špek (Barbara Nola) i Hristian Ivanovič Gibner (Marina Nemet). Ovo preosmišljavanje ili „revidiranje“ *Revizora*, poigravanje je s ulogom glumca/glumice koji uvijek glumi drugog, ali ujedno i jasna naznaka ili upućivanje na rodne/spolne/seksualne igre i strahove u Gogoljevu stvaralaštvu, koje su nerijetko bile predmet zanimanja istraživača (vidi o tome: Karlinsky 1976; Войводич 2011).

No, vratimo se Tanjinoj interpretaciji Šponjkinina sna čija je „struktura <...> sazdana u Gogoljevoj maniri na principima apsurdna“, no unatoč tome, „mnogi njegovi elementi skrivaju u sebi arhetipsko, potisnuto značenje“ (Попович 2018: 44). U tom se smislu Šponjkin san može interpretirati i kao svojevrsno travestiranje Tatjaninog sna iz Puškinova romana u stihovima, koji je opisan u petom poglavlju. Autorica vrlo detaljno i precizno opisuje i analizira pojedine folklorne elemente i jednog i drugog sna (detalji, simboli, ponavljanja i sl.) koje povezuje udvojena stvarnost i na vanjskom (pripovjednom) i na unutarnjem (psihološkom) planu.

U knjizi *Староветские приповедања* Tanja Popović je čak tri teksta posvetila Gogoljevoj poetici. Prvi, posvećen adaptaciji smo spomenuli, a tu su još „Пародија: Гогољ и антика“ te „Сказ: Гогољ и српски приповедачи“. Već smo zamijetili da je Tanja bila izuzetan komparatist, da je sjajno uočavala bliskosti naizgled različitih tekstova, sučeljavala epohe, žanrove, da je zamjećivala povezanosti, da je uspoređivala i analizirala u zrcalnom odnosu. To je odlika i njezina dva komparativna teksta posvećena analizi parodije i skaza u Gogoljevim djelima.

U studiji o Gogolju i antici Tanja se bavila parodijom kao jednom od vrlo bitnih problemskih čvorišta Gogoljeva stvaralaštva. Pritom ne smijemo zanemariti da je s parodijom povezano pitanje intertekstualnosti Gogoljevih tekstova, odnosno njihova dijalogičnost, u konkretnom slučaju — dijalog s antikom. U svojim analizama, pa tako i ovoj, autorica nije zaboravila uključiti brojne i raznovrsne elemente ne bi li došla do određenih zaključaka. Tako je i Gogoljev interes za antiku potražila isprva u piščevoj biografiji, u njegovom klasičnom obrazovanju u Nežinskoj gimnaziji i kasnije u Poltavi, a zatim u njegovim boravcima u Rimu, u zanimanju za povijest, posebice za antički period koji je iskazao prilikom svog kratkog predavačkog rada u Peterburgu. Nije zapostavljena ni društveno-kulturna pozadina, jer se čak cjelokupna ruska kultura s početka 19. stoljeća može čitati kroz optiku antike, kroz ugledanje na antički stil u arhitekturi, u uređenju interijera, a tu je i nasljeđe kulture 18. stoljeća koje je oživljavalo antički period, pa sve do znakovitih književnih predstavnika poput M. V. Lomonosova, G. R. Deržavina, N. I. Gnediča, R. A. Karamzina i nezaobilaznog A. S. Puškina. Interes prema antici u Gogolja je parodijski pa je autoričin cilj pokazati antičko nasljeđe u piščevu djelu i to u parodijskom ključu. Budući da parodija uvijek počiva na odnosu dvaju tekstova (hipoteksta i hiperteksta), na dijalogu tekstova ili pak na učitavanju jednog teksta u drugi, opet je zanimljivo obratiti pozornost na dvojnost u Tanjinoj analizi: 19-stoljetni pisac i antika; hipotekst i hipertekst; izvorni tekst i parodija. U svojem se istraživanju Gogoljeve antike Tanja zadržala na stilizacijama i parodijama idile homerskog epa i biografije plutarhovskog tipa te na vezama između antičke i rimske komedije i Gogoljeva *Revizora* (2011: 60). Ona to sjajno ilustrira preko „bukoličkog života“ „Vlastele iz starih vremena“³ u kojima je uzvišeni žanr idile primijenjen na posve trivijalnu svakodnevnicu. U predstavljanju Rusije kao ptice-trojke pak u *Mrtvim dušama* Gogolj polazi od Platonove slike krilate duše, što Tanja Popović tumači komentirajući Vajskopfov analizu *Ptica-trojka i kolo duše (Птица-тройка и колесница души)* (Вайскопф 2003).⁴ Važnim mi se međutim čini Tanjino upućivanje na parodiju žanra pikarskog romana.⁵ Roman u svojoj povijesti

³ Pripovijest „Староветские помещики“ različito se prevodila: „Starovremenske spahije“ (prev. Mira Čehova, 1959), „Vlastela iz starih vremena“ (prev. Roman Šovary, 1990).

⁴ U svojim vrlo detaljnim analizama u spomenutoj knjizi Mihail Vajskopf najveću pozornost posvećuje Gogoljevu stvaralaštvu i to u prvom dijelu knjige naslovljenom „Putovi hodočasnika“ („Пути паломников“) (6–143).

⁵ Tanja je u *Rečniku književnih termina* značajno mjesto udijelila romanu kao i njegovim različitim podvrstama: roman ideja, roman o razvoju, roman o umetniku, roman o vaspitanju,

i nastaje iz parodije starogrčkog, a zatim viteškog romana, kako nas uče povijesti književnosti ili, kako je zaigrano i točno u svojoj knjizi *Umjetnost romana* kazao Milan Kundera — „roman je rođen iz humorističkog duha“ (2002: 143). Gogoljev glavni junak Čičikov pisan je prema obrascu pikarskog junaka iz tradicije avanturističkih romana (Гольденберг 2012: 126). Osim što je Gogolj svoj roman nazvao poemom, on ga naglašava upravo kao „lutalački“, „pustolovni“: *Čičikovljeve pustolovine ili Mrtve duše* (*Похождения Чичикова, или Мертвые души*). Uloga glavnoga junaka je izokrenuta, što je neobično važno za iščitavanje parodijskog elementa u romanu: umjesto plemenita viteza, u središte je postavljen lukavac i prevarant; umjesto herojskih podviga, pred očima čitatelja prikazuju se smicalice i prevare antijunaka. Gogolj, za razliku od uzvišenog epa homerskog tipa, svojim usporedbama i umetnutim pasusima postiže komičan učinak. Jedan od značajnijih primjera je umetnuta „Pripovijest o kapetanu Kopejkinu („Повесть о капитане Копейкине“) koja je opravdana logikom skaza, jer oponašajući dinamiku usmenog govora, umeće se zaseban i povelik odlomak kao isprva posve nebitna priča, koja ipak u cjelini romana zauzima važno mjesto.⁶ Kako se o pravom identitetu Čičikova u početku samo nagađa, može ga se povezati i s likom „prerušenog Napoleona“, što također pripada grotesknim i parodijskim odrednicama, smatra Tanja Popović pa stoga lucidno zaključuje da Gogolj „пародију уклапа у општу тенденцију своје поетике која у биполарним структурама гради удвојени свет смешног и страшног“ (2011: 84).

Jedan od elemenata koji povezuje Gogolja sa srpskim pripovjedačima jest skaz⁷, ta odrednica za imitaciju ili stilizaciju usmenog kazivanja, koja je ponajviše usmjerena na upotrebu dijalekata, o čemu Tanja Popović progovara u tekstu „Сказ: Гогољ и српски приповедачи“. Kroz recepciju Gogolja u srpskoj književnosti, koja Tanju u spomenutoj analizi zanima, može se raskriliti živa snaga usmenog pripovijedanja. Srpski pripovjedači druge polovice 19. stoljeća bili su nadahnuti Gogoljevom prozom, a autorica ne zanemaruje spomenuti činjenicu da je srpski jezik bio jedan od prvih na koji je Gogolj preveden (2011: 90). U Gogoljevu utjecaju ili recepcijskom stanju u srpskoj književnosti, Tanja uočava dvije tendencije. U jednoj dominira sklonost prema uobličavanju grotesknog i fantastičnog dok druga daje prednost realističkoj postavci i stilskim igrama. Seoska stvarnost u prozi Milovana Glišića, na primjer, pripada prvoj tendenciji i sagledana je kroz prizmu groteske i fantastike, dok je pripovjedni svijet Stevana Sremca uobličen pomoću glasina, govorne mimike i izražajnih glasova, čime pripada drugoj tendenciji.

roman s tezom, roman strave i užasa, roman toka svesti, roman u pismima, roman u stihovima (2010: 622–631).

⁶ Premda govorimo o cjelini romana, svjesni smo da samo prvi dio *Mrtvih duša* možemo smatrati zaokruženom cjelinom. Drugi dio romana ne pripada toj cjelini jer nije u potpunosti sačuvan. Do nas su došla svega četiri prva poglavlja i fragment jednog od posljednjih.

⁷ Tanja Popović se poziva, dakako, na Ejhenbaumovu kultnu analizu Gogoljeve „Kabanice“, „Как сделана ‘Шинель’ Гоголя“, koja polemizira s načelima pozitivizma i pozitivističkog (historističkog, biografskog i dr.) čitanja književnog djela, kao i na druga čitanja te Gogoljeve novele iz pera V. V. Vinogradova, Ju. N. Tinjanova i V. G. Bjelinskog.

Kratak pregled istraživačkog rada Tanje Popović, s posebnim osvrtom na Gogoljev opus, dao nam je prilike ponovno sagledati komparativno čitanje Gogolja, njegov, prema riječima naše autorice "приповедни дуализам" (Поповић 2011: 72), proširiti razumijevanje njegova djela sagledanog iz perspektive Drugog ili pak u usporednim čitanjima s drugim piscima i razdobljima. Zrcalnost, koja se nekako uvijek nameće u čitanjima Gogolja i koja proizlazi iz samog književnog teksta poput Čičikovljeva ogledala, zatim ogledala iz mota s početka *Revizora*: "Ne krivi zrcalo ako ti je njuška kriva" («На зеркало неча пенять, коли рожа крива»), poput "zrcalnog sklopa" novele *Nos* ili ogledala pred kojim se djevojka Ganna divi vlastitoj ljepoti, ili, recimo, upućivanje istraživača na zrcalnost (v. npr. William Woodin Rowe, *Through Gogol's Looking Glass*, 1976), govori o tome koliko je Tanja pogodila središte Gogoljeve poetike, ali govori i o njezinom iskristaliziranom znanstvenom osjećaju za bitno. Ogledalu je Tanja posvetila pažnju u poglavlju „Туђа душа из огледала“ u knjizi *Исџочни канон*, gdje je naglasila zrcalnu "моћ одраза и удвајања" (2019: 51), a ambivalentan efekt ogledala ostvaruje se istovremeno kao "страшан и смешан, узнемирујућ и привлачан" (Isto: 52). Ogledalo je jedna od metafora u Tanjinoj knjizi *Сџраїеџије їрїїоведанја*, u tumačenju realističkog romana, jer ako je "роман огледало стварности", kako Tanja veli, pozivajući se na Stendhala, "онда је романописац онај који носи котарицу са огледалом, односно, сакупља и записује све што види" (2011: 15). Dijalog se, koji uočavamo u tradiciji ruske kulture, još od staroruske književnosti preko komunikacije tzv. zrcalnih junaka ili "smjehovnih dvojnika" («смеовые двойники») (Лихачев; Панченко 1976), može shvatiti kao zrcalni govor, kao posebna vrsta dijaloške riječi i geste. Prema riječima Tanje Popović dijalog podrazumijeva odnos prema drugome i prema sebi. Kultura ne postoji u zatvorenom svijetu, u vakuumu, ona je uvijek izložena dijalogu i zrcalnosti, a u Tanjinu čitanju to je: zapadni kanon prema istočnom, istočni prema zapadnom, srpska kultura prema zapadnoj, zapadna prema srpskoj, ruska prema evropskoj i obrnuto, a u to se uklapa i intertekstualni dijalog između Gogoljeva teksta (kao i djela drugih pisaca koje je proučavala) i cjelokupne evropske kulture, filozofije i umjetnosti.

LITERATURA

- Gogolj Nikolaj. *Strašna osveta*. Sarajevo: Džepna knjiga, 1959.
- Gogolj Nikolaj. *Ukrajinske pripovijetke*. Zagreb: August Cesarec, 1990.
- Karlinisky Simon. 1976. *The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol*. Cambridge. London: Harvard University Press.
- Kundera Milan. *Umjetnost romana*. Zagreb: Meandar, 2002.
- Popović Tanja. *Rečnik književnih termina*. Drugo izdanje. Sur. A. Bošković; N. Marković; P. Mirčetić; D. Mitrović; A. Stević. Beograd: Logos Art / Edicija, 2010a.
- Popović Tanja. „Pogovor. Poetike Zapada Lubomira Doležela“. *Doležel Lubomir. Poetike Zapada. Poglavlja iz istraživačke tradicije*. Beograd: Službeni glasnik, 2013: 255–265.
- Rowe William Woodin. *Through Gogol's Looking Glass: Reverse Vision, False Focus and Precarious Logic*. New York: New York University Press, 1976.

- Бенчич Жива. «Страшное сновидение Ивана Федоровича Шпоньки (Онейрическая поэтика раннего Гоголя)». Виrolайнен Мария и Карпов Александр (ред.). *Феномен Гоголя. Материалы Юбилейной международной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя*. Санкт-Петербург: Петрополис, 2011: 139-150.
- Вайскопф Михаил. *Птица-тройка и колесница души*. Работы 1978-2003. Москва: Новое литературное обозрение, 2003.
- Войводиц Ясмينا. «Мужская роль — женское исполнение (постановка «Ревизора» в загребском театре Гавелла)». Виrolайнен Мария, Карпов Александр. *Феномен Гоголя. Материалы Юбилейной международной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя*. Санкт-Петербург: Петрополис, 2011: 589–600.
- Гольденберг Аркадий. *Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя*. Москва: Фланта — Наука, 2012.
- Кривонос Владислав. «Мертвые души» Гоголя. *Пространство смысла. Монография*. Москва: Фланта — Наука, 2018.
- Лихачев Дмитрий, Панченко Александр. «Смеховой мир» Древней Руси. Ленинград: Наука, 1976.
- Лотман Юрий. «Евгений Онегин». *Комментарий*. Лотман Юрий. *Пушкин*. Санкт-Петербург: Искусство, 1995: 542–762.
- Манн Юрий. *Творчество Гоголя. Смысл и форма*. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2007.
- Поповић Тања. *Српска романтичарска поема*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1999.
- Поповић Тања. *Песници и поклоници*. Београд: Службени гласник, 2010б.
- Поповић Тања. *Поема или модерни ей*. Београд: Службени гласник, 2010с.
- Поповић Тања. 2011. *Страйеђије приповедања*. Београд: Службени гласник, 2011.
- Поповић Тања. „Јован Јовановић Змај — класик грађанске културе“. *Јован Јовановић Змај*. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2012: 17–33.
- Попович Таня. *А. С. Пушкин в диалоге с другим. Монография*. Большое Болдино — Нижний Новгород: Издательство Нижегородского университета, 2018.
- Поповић Тања. *Исјочни канон*. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, 2019.

REFERENCES

- Benchich Zhiva. «Strashnoe snovidenie Ivana Fedorovicha Shpon'ki (Onejricheskaya poetika rannego Gogolya)». Virolajnen Mariya i Karpov Aleksandr (red.). *Fenomen Gogolya. Materialy jubilejnoj mezhdunarodnoj konferencii, posvyashchennoj 200-letiyu so dnya rozhdeniya N. V. Gogolya*. Sankt-Peterburg: Petropolis, 2011: 139-150.
- Gogolj Nikolaj. *Strašna osveta*. Sarajevo: Džepna knjigaб 1959.
- Gogolj Nikolaj. *Ukrajinske pripovijetke*. Zagreb: August Cesarec, 1990.
- Gol'denberg Arkadij. *Arhetipy v poetike N. V. Gogolya*. Moskva: Flinta — Nauka, 2012.
- Karlinsky Simon. 1976. *The Sexual Labirynth of Nikolai Gogol*. Cambridge. London: Harvard University Press.
- Krivosos Vladislav. «Mertvye dushi» Gogolya. *Prostranstvo smysla*. Monografiya. Moskva: Flinta — Nauka, 2018.
- Kundera Milan. *Umjetnost romana*. Zagreb: Meandar, 2002.
- Lihachev Dmitriy, Panchenko Aleksandr. «Smekhovej mir» Drevnej Rusi. Leningrad: Nauka, 1976.
- Lotman Yuriy. «Evgenij Onegin». *Kommentarij*. Lotman Yuriy. *Pushkin*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo, 1995: 542–762.
- Mann Yuriy. *Tvorchestvo Gogolya. Smysl i forma*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 2007.
- Popović Tanja. *Srpska romantičarska poema*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 1999.
- Popović Tanja. *Rečnik književnih termina*. Drugo izdanje. Sur. A. Bošković; N. Marković; P. Mirčetić; D. Mitrović; A. Stević. Beograd: Logos Art / Edicija, 2010a.

- Popović Tanja. *Pesnici i poklonici*. Beograd: Službeni glasnik, 2010b.
- Popović Tanja. *Poema ili moderni ep*. Beograd: Službeni glasnik, 2010c.
- Popović Tanja. 2011. *Strategije pripovedanja*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.
- Popović Tanja. „Jovan Jovanović Zmaj — klasik građanske kulture“. *Jovan Jovanović Zmaj*. Novi Sad: Izdavački centar Matice srpske, 2012: 17–33.
- Popović Tanja. „Pogovor. Poetike Zapada Lubomira Doležela“. Doležel Lubomir. *Poetike Zapada. Poglavlja iz istraživačke tradicije*. Beograd: Službeni glasnik, 2013: 255–265.
- Popovich Tanya. *A. S. Pushkin v dialoge s drugim*. Monografiya. Bol'shoe Boldino — Nizhny Novgorod: Izdatel'stvo Nizhegorodskogo universiteta, 2018.
- Popović Tanja. *Istočni kanon*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovcí, 2019.
- Rowe William Woodin. *Through Gogol's Looking Gals: Reverse Vision, False Focus and Precarious Logic*. New York: New York University Press, 1976.
- Vajskopf Mihail. *Ptica-trojka i kolesnica dushi*. Raboty 1978–2003. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2003.
- Vojvodich Yasmina. «Muzhskaya rol' — zhenskoe ispolnenie (postanovka «Revizora» v zagrebskom teatre Gavella)». Viroļajnen Mariya, Karpov Aleksandr. *Fenomen Gogolya. Materialy yubilejnoj mezhdunarodnoj konferencii, posvshchennoj 200-letiyu so dnya rozhdeniya N. V. Gogolya*. Sankt-Peterburg: Petropolis, 2011: 589–600.

Јасмина Войводић

НИКОЛАЈ ГОГОЉ В ИСТОЛКОВАНИИ ТАНИ ПОПОВИЧ

Резюме

В статье речь идет об исследовательском интересе Тани Попович, сосредоточенном на сербской, русской и европейской литературе и культуре. Особое внимание обращается на ее книги и статьи, посвященные русской литературе, поэтике Гоголя и отношению Гоголя к другим. Как истинный компаративист, свои размышления Таня Попович, прежде всего, высказывала в сравнении: «Гоголь и античная культура», «Гоголь и сербские повествователи», «Пушкин и Гоголь» и др. Поэтому не кажется странным, что Таня выбрала зеркало как основную модель для анализа творчества Гоголя. Зеркало представляет собой отражение поэтики одного писателя в поэтике другого, коммуникацию одной культуры с другой и одного писателя с другим. Зеркало вписывается в интертекстуальный диалог Гоголя с русской и европейской культурой, философией, искусством.

Ключевые слова: Таня Попович, русская литература, Н. В. Гоголь, диалог, зеркало.

Аркадий Гольденберг
Волгоградский государственный социально-педагогический университет
goldenberg48@mail.ru

Arkady Goldenberg
Volgograd State Socio-Pedagogical University
goldenberg48@mail.ru

ДУШИ ЖИВЫЕ И МЕРТВЫЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ ГОГОЛЯ

SOULS LIVING AND DEAD IN GOGOL'S ARTISTIC SPACE

В статье рассматривается онтологический статус двоимирия в художественном пространстве Гоголя, способы коммуникации между миром живых и миром мертвых в контексте мифологических представлений славянской народной культуры. Показана роль традиций поминальной и свадебной обрядности в метасюжете Гоголя и его поэтике.

Ключевые слова: Гоголь, двоимирие, бытие, небытие, граница, коммуникация, душа, посмертное существование, славянская мифология, обрядовая культура.

The article deals with the ontological status of dual worlds in the artistic space of Gogol, ways of communication between the world of the living and the world of the dead in the context of the mythological ideas of the Slavic folk culture. The role of traditions of funeral and wedding rituals in Gogol's metaplot and his poetics is shown.

Key words: Gogol, dual world, existence, non-existence, border, communication, soul, posthumous existence, Slavic mythology, ritual culture.

Зыбкость границы между сферами жизни и смерти является ключевой онтологической проблемой творчества Гоголя. По мнению философа, в современном гуманитарном знании граница «становится одним из наиболее продуктивных инструментов процедуры смыслопорождения. Причину этого можно видеть в сложности интерпретации смыслов переходности между живым и неживым <...> Но означает ли это, что миростроительный потенциал “смысла” окончательно утерян и не подлежит восстановлению? Этот вопрос получает особое звучание в связи с реактуализацией идеи пространства <...>» (Гибелев 2013: 369).

В художественном пространстве гоголевских текстов нет четкой границы между бытием и небытием, миром живых и миром мертвых. Уже в первой своей поэме *Ганц Кюхельгартен* писателю приходится эту границу обозначать. Так, описывая семейный праздник родителей Луизы, Гоголь наделяет их, на первый взгляд избыточным, определением «живой». Мать Луизы он называет «живая Берта», об отце говорит так же: «Сегодня праздновал живой Вильгельм/Рожденье дорогой своей супруги» (Гоголь 1, 1940: 73). Этим определениям сопутствуют традиционный для сентиментально-романтической литературы топос кладбища и романтический балладный мотив восстающих из могил покойников в «Ночном видении» Луизы: «Подымается протяжно/В белом саване мертвец, / Кости пыльные он важно/Отирает молодец... И покойники с покою/Страшной тянутся толпою» (Гоголь 1, 1940: 87). Здесь как бы открывается перспектива в глубь художественного мира Гоголя, в котором сосуществование живых и мертвых, потомков и предков становится характерной чертой поэтического сознания писателя и проявляется на разных этапах его творчества, от *Вечеров на хуторе близ Диканьки* до *Мертвых душ*.

В Предисловии к первой части *Вечеров на хуторе близ Диканьки* пасичник Рудый Панько обещает читателям выпустить «до нового году <...> другую книжку», в которой «можно будет постращать выходцами с того света и дивами, какие творились в старину, в православной стороне нашей» (Гоголь 1, 1940: 106). В первую часть он их не помещает «нарочно», чтобы не напугать «добрых людей». Лукавство пасичника обнаруживается уже в «Сорочинской ярмарке»: сюжетным контрапунктом повести становится история о красной свитке изгнанного из пекла черта. Она вызывает у её героев не просто страх, а «ужас», который «оковал всех». В «Вечере накануне Ивана Купала» потусторонний мир представлен образами Басаврюка и ведьмы, пьющей кровь обезглавленного Ивася. «Майская ночь» рисует подводный мир русалок, в котором скрылась мачеха-ведьма, а в «Пропавшей грамоте» дается изображение самого пекла, куда попадает главный герой повести. Без контактов с «тем светом» персонажи писателя никак обойтись не могут; потусторонний мир становится неотъемлемой частью художественного пространства Гоголя. Подобное двоемирие было общим местом романтической поэтики, в русле которой начиналось гоголевское творчество. Оригинальность молодого автора *Вечеров*, названных Пушкиным «истинно веселою книгою», заключалась, с точки зрения его современников, в неповторимом синтезе противоположных эстетических категорий — ужасного и смешного.

Вопрос о художественной природе гоголевского смеха, его мировоззренческих истоках долгое время оставался открытым. Наиболее остро он был поставлен М. М. Бахтиным, связавшим смеховой мир Гоголя с карнавальным началом народной культуры. Он писал о *Вечерах на хуторе близ Диканьки*, что «еда, питье и половая жизнь в этих рассказах носят праздничный, карнавально-масленичный характер» (Бахтин 1975: 485).

Однако за смехом *Вечеров*, главной темой которых еще В. В. Гиппиус назвал «вторжение в жизнь человека демонического начала и борьбу с ним» (Гиппиус 1924: 73), скрывался неподдельный страх перед темным миром потустороннего, откуда являются у Гоголя его демонические персонажи. И это отнюдь не «веселая чертовщина», как полагал Бахтин, а поистине «космический» ужас, который испытывают живые гоголевские персонажи перед «выходцами с того света» (Софронова 2010: 133).

Если в первой повести *Вечеров* активность демонических персонажей вызвана обозначением локуса ярмарки как «нечистого» места, то в «Вечере накануне Ивана Купалы», «Майской ночи», «Ночи перед Рождеством» она тесно связана с мифологическими представлениями о народном празднике как времени разгула нечистой силы, облегчающем контакты с нею.

В. Я. Пропп выявил общую структуру календарных народных праздников, позволившую представить ясную и цельную картину обрядов годового цикла. Ученый показал, что «между основными праздниками, при всех их отличиях, имеется ясно осязаемое сходство» (Пропп 1995: 22–23). Стержневой мифологемой календарного праздника является идея умирания/воскресения природы, идея вечного круговорота жизни. Она определяет не только прагматику народного обряда, но и его формальную организацию. Исследователь обратил внимание на тесную связь календарных народных праздников с обрядами поминовения усопших. Они, по его наблюдениям, «имеют место во время святок, на масленицу, на Троицу, в радоницу и в некоторые другие сроки» (Там же: 22).

Для творчества Гоголя этот аспект народной обрядовой культуры оказался весьма значим. Уже в первом сборнике писателя одной из главных архетипических черт поведения и родового сознания героев становится ощущение живой непрекращающейся связи с предками, «дедами». Здесь торжествует не условное время сказки, а мифологическая концепция циклического времени, согласно которой души умерших предков возрождаются в их потомках. «А как впутается какой-нибудь родич, — говорит рассказчик “Пропавшей грамоты”, — дед или прадед — ну, тогда и рукой махни: <...> если не чудится, вот-вот сам все это делаешь, как будто залез в прадедовскую душу, или прадедовская душа шалит в тебе <...>» (Гоголь 1, 1940: 189).

Поколения предков и потомков, начиная с повести «Страшная месть», образуют иерархию, в которой, как заметил А. И. Иваницкий, «каждое поколение <...> карает (поглощает) нисходящее и карается (поглощается) предыдущим, отцовским» (Иваницкий 2001: 254). В зрелых и поздних произведениях Гоголя это приводит к комическим гиперболам неразличимости отцов и детей. Так, в *Ревизоре* Добчинский по виду месячного младенца определяет, что тот «будет, как и отец, содержать трактир» (Гоголь 4, 1951: 10), а дети вымышленного чиновника Замухрышкина в *Игроках* уже в пеленках, по предположению Утешительного, производят руками движения взяточника.

С другой стороны, мифопоэтическое сознание Гоголя проявляется у него в наделении своих героев чертами и свойствами животных. Они у Гоголя, по мысли А. И. Иванецкого, зачастую играют роль тотемных предков и могут поглотить своих «сыновей», вернув их в земляное чрево. Если в ранней прозе писателя их тотемная природа явлена открыто (например, птичий нос, баран и медведь в «Заколдованном месте», эхом отзывающиеся на любое слово героя и выступающие как его дочеловеческие «я»), то в последующих текстах Гоголя они выступают в новых формах, воспроизводя основополагающие структуры мифологического понимания смерти, где последняя условна и означает «лишь возврат к исходному положению», ту же жизнь, «но в ином обличии» (Еремина 1978: 7). Смерть для героев Гоголя может принять облик животного (серая кошечка в «Старосветских помещиках»), а зооморфные тропы в гоголевском стиле способны с метафорического уровня перейти в план реальности и оказать губительное воздействие на судьбы персонажей (имя гусака в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»), либо оставаться на тонкой грани, отделяющей человеческий образ от его тотемного архетипа (звериные ипостаси чиновников в письме Хлестакова, зооморфные элементы в портретах персонажей *Мертвых душ* как манифестация их духовного оскудения).

В основе тотемизма лежало почитание родового первопредка. Культ предков, или манизм (от латинского *manes* — души умерших) долгое время рассматривался этнографами как одна из древнейших и самых распространенных форм первобытной религии. Приверженцы манистической теории не видели различий между покойными, относя их всех к общей категории предков. Однако отношения предков и потомков в традиционной народной культуре носят неоднозначный характер.

Одним из первых на это обратил внимание выдающийся исследователь славянской духовной культуры Д. К. Зеленин в статье «Древнерусский языческий культ “заложных” покойников» (1917). Изучая народные представления о посмертном существовании человека, он указал на глубокие различия в отношении к тем покойникам, которые умерли естественной смертью, и к тем, кто умер преждевременной или неестественной смертью (некрещенные дети, утопленники, погибшие от рук убийц или в результате несчастного случая, самоубийцы). Умершие «своей» смертью почитались как *родители, предки*, «не своей» именовались *заложными* покойниками, или *мертвяками*. Последние попадали в услужение нечистой силе и сами становились демоническими существами, опасными для живых людей (Зеленин 1999: 18–20)¹. Таким образом, умершие в народном сознании делились на *чистых* и *нечистых*. Подавляющее большинство демонологических персонажей славянского фольклора восходит, согласно

¹ Об ином, чем у Зеленина, толковании происхождения термина «заложные» как «забытые, не поминаемые» покойники см.: Панченко 2013.

современным исследованиям, к верованиям о «заложных», или «ходячих» покойниках (Виноградова 2000; Седакова 2004). Эти представления нашли свое преломление на разных уровнях поэтики Гоголя и стали важной частью онтологии его творчества. В «Страшной мести» на родовом кладбище колдуна «гниют его нечистые деды» (Гоголь 1, 1940: 247).

Характерной чертой поведения гоголевских персонажей является постоянное пересечение ими *границы* между миром живых и миром мертвых. В славянской народной культуре общение живых и мертвых было строго регламентировано (Толстая 2000: 14–20). В его основе лежали мифологические представления о посмертной судьбе предков, души которых в определенные народным календарем дни почитают, приглашают в гости. Тех, кто явился в неурочное время, боятся, выпроваживают, стараются защититься от них. Былички и похоронные причитания отразили представления о том, что смерть человека наступает из-за того, что умерший родственник, явившийся до сорокового дня, забирает его к себе на «тот» свет (Черепанова 1996: 116). В календарных обрядах у «предков» просили покровительства, в семейных (родильных, свадебных, похоронных) ведущую роль играла охранительная семантика. Новорожденный, невеста, умерший считались лиминальными существами, которые должны были совершить «обряд перехода» (А. ван Геннеп), чтобы утвердиться в новом статусе человека, замужней женщины, покойного предка. Любые нарушения обрядового регламента были чреваты опасными последствиями для участников обряда и для всего родового коллектива.

Особый статус имел в славянских обрядовых представлениях *сирота*. Он воспринимался как лицо ущербное не только социально, но и ритуально. Сирота был обделен, лишен своей доли и поэтому не мог участвовать в семейных обрядах, чтобы его обездоленность не распространилась на окружающих и на саму обрядовую ситуацию. Сирота не допускался к участию в свадебном обряде, а также в некоторых календарных обрядах, исполняемых ради плодородия и правильного течения жизни. Лишенный защиты и покровительства в мире земном, сирота мог обращаться за помощью к миру потустороннему. Он имел статус посредника между миром людей и «иным» миром (см.: Трофимов 1999; Левкиевская 2002).

Главные герои большинства повестей *Вечеров* наделены чертами сиротства или полусиротства. Вот почему столь проблематична для них ситуация брака. Грицько («Сорочинская ярмарка»), Петро («Вечер накануне Ивана Купала») — круглые сироты. Полусироты — Левко («Майская ночь»), Вакула («Ночь перед Рождеством»), Катерина («Страшная месьть»). И даже Иван Федорович Шпонька — сирота, находящийся под покровительством своей тетушки. Обратим внимание, что во всех этих произведениях, за исключением последней повести, где тема брака только намечена как возможность превращения «дытыны» в «мужа», свадьба выступает в качестве ключевого сюжетного мотива. И совершается она при участии нечистой силы. Иными словами, сиротство персонажей наделяет эти свадьбы при-

знаками «нечистоты», то есть превращает в антисвадьбы. Даже если свадьба сыграна по всем обрядовым правилам, как в «Вечере накануне Ивана Купала» или в «Страшной мести», она не приносит героям счастья. Вероятно, не случайно свадебная тема соединяется с мотивами смерти и скуки в финале «Сорочинской ярмарки» «при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушие могилы, толкавшихся между новым, смеющимся, живым человеком» (Гоголь 1, 1940: 135).

Этой закономерности, на первый взгляд, противоречат сказочные финалы «Майской ночи» и «Ночи перед Рождеством», герои которых — полусироты — добывают ключи от счастья в «ином» царстве. С одной стороны, это может свидетельствовать о том, что Гоголь, по словам М. Н. Виролайнен, «никогда не следовал какой-либо одной избранной модели. Так, фабулы *Вечеров* в глубинном своем основании восходят к фольклорной сказке со свадебным сюжетом, но исходная модель с практически одним и те же набором персонажей варьируется в цикле словно бы затем, чтобы постоянно деформируясь, выйти из своего канонического русла, обернуться катастрофой в «Вечере накануне Ивана Купала» и в «Страшной мести» и наконец вовсе расстроиться в повести о Шпоньке» (Виролайнен 2003: 11).

С другой стороны, счастливый финал возможен там, где героям удается одолеть нечистую силу с помощью креста («Пропавшая грамота», «Ночь перед Рождеством») или литературного чуда. Финал «Майской ночи» носит, по заключению Е. Е. Дмитриевой, «исключительно литературный характер», поскольку в фольклоре нечистая сила превосходит человека в способности к сверхвидению. Сама ситуация загадывания русалкой загадки типична для фольклора, однако Гоголь ее переворачивает и дает возможность герою увидеть то, чего не смогла панночка (Дмитриева 2001: 735).

В славянской народной культуре свадебный и похоронный обряды структурно изоморфны (Байбурин — Левинтон 1990). Их неразрывная связь отражает архаические представления об изоморфизме смерти и рождения. Смерть в народном сознании мыслится не как окончательное исчезновение, а как новое рождение, превращение/воскрешение, переход в иную сферу существования, как особая форма жизни. Этот же мифологический субстрат лежит в основе календарной обрядности.

Отзвуки структурно-семантического комплекса, объединяющего свадьбу и похороны, можно обнаружить не только в *Вечерах*. Они есть и в *Миргороде*, и в петербургских повестях. Такова сюжетная коллизия «Вия», в рамках которой строятся отношения круглого сироты Хомя Брута и панночки. Не раз отмечалась травестия романтической темы мистического брака в «Шинели» (Манн 1987: 77; Вайскопф 2003: 191). Однако превращение Башмачкина в «ходячего покойника» в «фантастическом» окончании повести позволяет соотнести финал «Шинели» с древними народными представлениями о причинах явления умершего в мир живых, одной из которых является неизжитость им срока жизни. Поведение мертвеца, ищущего свою шинель (ср. историю о поисках чертом красной свитки

в «Сорочинской ярмарке»), «прямо указывает на него как на заложного покойника, доживающего за гробом свой век» (Кривонос 2006: 386).

В поэме *Мертвые души* тема посмертного существования является центральным смыслообразующим мотивом, актуализирующим не только христианские, но и языческие концепты живой и мертвой души. Здесь, в первую очередь, следует обратить внимание на архетипические черты поминальной обрядности, которые проявляются на разных уровнях художественного текста. Это связано прежде всего с загробным интересом главного героя — покупкой мертвых душ. Композиционное своеобразие первых шести глав поэмы может быть охарактеризовано таким фольклорно-этнографическим термином, как *обход*. Сначала Чичиков наносит визиты городским чиновникам — «отцам города», а потом совершает объезды окрестных помещиков — владельцев мертвых душ². Они воспроизводят структурную схему обрядовых обходов, связанных с календарными народными праздниками. На святках обход дворов является композиционным стержнем обряда колядования, атмосфера которого с этнографической точностью воспроизведена Гоголем в «Ночи перед Рождеством». Обряд заключается в последовательном посещении домов группами колядовщиков с определенной ритуальной целью и получении даров от хозяев дома. Мифологический смысл обряда связан с архаическим представлением о том, что колядовщики есть заместители покойных предков (Виноградова 2000: 115). Их одаривание было призвано обеспечить покровительство усопших в новом земледельческом году, гарантировать хозяйственное и семейное благополучие. Обряд сопровождался исполнением особых магических песен заклинательного типа — колядок. Они включали в себя в качестве обязательного структурного элемента благопожелания хозяевам дома (Агапкина — Виноградова 1994). В рамках этого ритуала и совершался дарообмен между исполнителями колядок и хозяевами. В ответ на благопожелания колядовщики получали специальные обрядовые дары — еду и особое обрядовое печенье, обычно имевшее форму домашних животных. Высказывалось предположение, что фигурное тесто заменило собой жертвенное животное (Виноградова 1982: 139). Одаривание колядовщиков как заместителей душ умерших, пришедших в свои дома, опиралось на мифологические представления о том, что покойные предки способны «не только предсказать судьбу, но и повлиять на все сферы земной жизни. В этой связи поминальные обряды есть не что иное, как жертва в целях задобривания умерших, чтобы они в дальнейшем содействовали благополучию своих родственников» (Там же: 148).

Чичиков с его умением «очень искусно польстить каждому» (Гоголь 6, 1951: 12) производит при своих посещениях помещиков типологически

² См. наблюдения Л. В. Евдокимовой о структурной преемственности святочноритуального характера визитов к «отцам города» героя романа Ф. Сологуба *Мелкий бес* Передонова по отношению к композиции поэмы Гоголя (Евдокимова 1998: 86–87).

сходный дарообмен: «благопожеланий» на мертвые души. Этот обрядовый архетип представлен, естественно, не в прямой, а в трагической ипостаси во всех диалогах с помещиками, кроме главы о Ноздре. Уже сама номинация первого «двора» обрядового обхода — деревня *Маниловка* — в числе других «заманивающих», демонологических значений указывает на прозрачную этимологическую связь с *manes*, народными представлениями о душах умерших (см.: Фарино 2004: 499). Манилов, подаривший своих покойников Чичикову, в ответ на благодарности «смешался, весь покраснел и <...> выразился, что это сущее ничего, что он точно, хотел бы доказать чем-нибудь сердечное влечение, магнетизм души, а умершие души в некотором роде совершенная дрянь» (Гоголь 6, 1951: 36). В остальных случаях дарообмен носит товарно-денежный характер.

Если по ходу обряда хозяева двора отказывались щедро одарить колядовщиков, вместо благопожеланий звучали угрозы с их стороны. Утренний разговор Чичикова с Коробочкой начинается по сходной «колядной» модели, с «величаний» ее помещице: «У вас, матушка, хорошая деревенька» (Там же: 50). Однако отказ помещицы продать мертвые души резко меняет речевое поведение Чичикова: «<...> да пропади они и околеи со всей вашей деревней!..» (Там же: 54). Показательно, что, уступив покойников после этих угроз за пятнадцать рублей, Коробочка строит свои дальнейшие отношения с Чичиковым через поминальный пищевой код: «<...> нужно его *задобрить*: теста со вчерашнего вечера еще осталось, так пойти сказать Фетинье, чтоб спекла *блинов*; хорошо бы также загнуть *пирог* пресный с яйцом <...>» (Там же: 55. Здесь и далее курсив в цитатах мой — А. Г.). Согласие хозяйки продать мертвые души, подкрепленное изделиями из теста, вновь возвращает речам гостя величальную интонацию: «Чичиков придвинулся к пресному пирогу с яйцом и, съевши тут же с небольшим половину, похвалил его <...> “У вас, матушка, блинцы очень вкусны”» (Там же: 57).

Диалог Чичикова и Манилова стал предметом специальной работы. Ее автор в структуре речевого поведения персонажей отмечает инверсию обряда благопожелания, характерную для святочных игр с покойником, в которых пародируется погребальная обрядность (игра в «умруна»): «Чичиков ведет свою роль в личине “притворной скромности”, Манилов же — в роли щедрого “величальника”» (Карпенко 1996: 53). Игры с покойником были тесно связаны с календарными праздниками, где они выражали идею вечного круговорота жизни и смерти. Это особые формы народной смеховой культуры, пародийные «ряженные» похороны и отпевания, которые носят эротический характер, призванный активизировать продуцирующие функции мира живых, повлиять на плодородие земли, животных и людей (см.: Морозов — Слепцова 1996).

Однако далеко не всегда они были связаны с календарной обрядностью напрямую. В западноукраинской погребальной традиции, зафиксированной этнографами еще в первой трети XX века, бытовали веселые

игры с телом умершего. К ноге мертвеца привязывали веревку и дергали за нее, щекотали за пятки, чтобы «пробудить», вернуть его к жизни (Богатырев 1996: 490–491). Эти кощунственные, на первый взгляд, действия являлись частью целого комплекса ритуалов, направленных на то, чтобы снять страх перед вредоносностью смерти. Одним из наиболее действенных средств защиты от нее считалось прикосновение к пятке покойного. На Русском Севере чесание или щекотание пяток у покойников объяснялось тем, что «пятка — это та часть тела, которой нет у представителей нечистой силы (ср. одно из наименований черта — Антипка беспятый)» (Черепанова 1996: 115). Знакомство Чичикова с Коробочкой тоже начинается с предложения гостеприимной хозяйки почесать на ночь пятки: «Покойник мой без этого никак не засыпал» (Гоголь 6, 1951: 47). Ночной гость, явившийся в неурочное время неизвестно откуда, в мифологическом сознании воспринимался как представитель «чужого», или потустороннего мира и мог быть демоническим существом, «ходячим» покойником. Недаром Коробочке, «необыкновенно» боящейся чертей, незадолго до встречи с Чичиковым «всю ночь снился окаянный» (Там же: 54). Предложение почесать пятки с упоминанием «покойника» в обрядовом контексте можно рассматривать как способ идентификации гостя по признаку «свой»/«чужой», человек/не человек.

Условность художественного времени в произведениях с циклическим построением сюжета, к которым принадлежат и *Мертвые души*, позволяет нам сопоставить гоголевскую поэму не только со святочными обходами, но и со структурой обрядовых обходов в целом. Повествование в первом томе *Мертвых душ* не может быть соотнесено с определенным календарным временем, поскольку гоголевская поэма принадлежит к произведениям ахронного типа. Они строятся на принципе кумуляции, повторяемости однородных эпизодов. В фольклоре по этой модели рассказывается сказка о животных, в литературе она представлена плутовским романом, на связь которого с поэтикой «Мертвых душ» не раз обращалось внимание в работах о Гоголе (См.: Егоров 1978; Гончаров 1985).

У славян была широко распространена вера в то, что души умерших посещают свои бывшие дома в поминальные дни и в сочельник. В связи с этими представлениями находились и поверья о том, что любой пришедший в сочельник гость — «особа священная» (Виноградова 1982: 195). В некоторых обходных обрядах визитером мог выступать один человек. Существовали разные типы святочных обходов: коллективные и индивидуальные. К первым принадлежали вечерне-ночные колядования, ко вторым визиты пастуха, нищего, священника, «посевальщика» и «полазника». Считалось, что «именно через посредничество ритуально значимых лиц можно связаться с миром умерших» (Там же: 144). Показательно, что в похоронных причитаниях восточных славян покойника называют «гостем» (Агапкина — Невская 1995: 531). Первого посетителя дома во время целого ряда осенне-зимних народных праздников именовали «полазником» и вос-

принимали как ритуального гостя (см.: Богатырев 2007). Такого рода гость — объект особого почитания как представитель чужого, иного мира. В словаре В. Даля одно из первых значений слова «гость» — «иноземный или иногородний купец, живущий и торгующий не там, где приписан» (Даль 1, 1955: 386). Превращение «чужого» в «гостя» связано с обрядовыми формами обмена, включающими пиры, угощения, чествования.

«Вы у нас гость: *нам должно угощать*» (Гоголь 6, 1951: 148) — вот модель, по которой строятся до девятой главы отношения городских чиновников и помещиков с Чичиковым. Архетип *обрядового гостя* возникает в системе тончайших аллюзий, связанных в поэме с главным предприятием Чичикова, с его настойчивым интересом к мертвым душам. И дело не только в том, что Чичикова щедро угощают блюдами традиционного поминального стола. Обилие блинов на столе у Коробочки уже было отмечено как элемент масленичной обрядности (Смирнова 1987: 48). Остается добавить, что блины на масленицу предназначались прежде всего для угощения покойных предков. Обычай печь блины в народных верованиях был одним из самых надежных способов связи с иным миром: печь блины — «мосьщиц Хрысту дорогу на небо» (цит. по: Виноградова 1982: 188). В качестве блюд традиционного поминального стола можно упомянуть щи и гречневую кашу, которой была начинена знаменитая «няня» у Собакевича, ватрушки, «из которых каждая была гораздо больше тарелки» (Гоголь 6, 1951: 99). Изобильный стол был одним из признаков поминальной обрядности для того, чтобы приходящие в дом души предков насытились. За комической фразой Собакевича: «Лучше я съем двух блюд, да съем в меру, как *душа требует*», — возможно, стоит вполне определенный обрядовый контекст. С христианской поминальной обрядностью связан и сухарь из пасхального кулича, которым вознамерился угостить Чичикова Плюшкин. Из этой традиции ритуального угощения «гостя» выпадает Ноздрев, на обеденном столе которого «блюда не играли большой роли» (Там же: 75), единственный из помещиков, с кем Чичикову не удалось договориться о покупке мертвых душ.

Особенно важно отметить, что рассказы Коробочки и Собакевича о своих умерших крестьянах носят открыто поминальный характер и могут быть сопоставлены с поэтикой похоронных причитаний, устойчивым мотивом которых была *некрологическая похвала*. «И умер такой всё славный народ, всё работники <...> На прошлой недели сгорел у меня кузнец, такой искусный кузнец и слесарное мастерство знал» (Там же: 51), — говорит Чичикову Коробочка. Характеристики покойных крестьян Собакевича представляют собой развернутые панегирики: «А Пробка Степан, плотник? Я голову прозакладую, если вы где сыщете такого мужика. Ведь что за силища была! Служи он в гвардии, ему бы бог знает, что дали, трех аршин с вершком ростом!» (Там же: 102). Размышления Чичикова над списком купленных душ, символический «смотр» которым он производит, напоминают языческий обычай обрядовой «оклички» мертвых в Великий

четверг, зафиксированный в «Стоглаве»: «А Великий четвергъ по рану солону палют и кличуть мертвых» (цит. по: Успенский 1982: 141). Картины жизни и смерти крестьян, возникающие в воображении гоголевского героя, вновь возвращают нас к традиционным представлениям о «чистых» и «нечистых» вариантах посмертной судьбы предков: «Эх, русской народец! Не любит умирать своею смертью!» (Гоголь 6, 1951: 137).

С Чичиковым входит в поэму тема смерти. Уже в первом разговоре с гостиничным слугой гость «расспросил внимательно о состоянии края: не было ли каких болезней в их губернии, повальных горячек, убийственных каких-то лихорадок, оспы и тому подобного» (Там же: 10). Эпидемии и болезни в народной культуре персонифицировались и воспринимались как стихийные вторжения «чужого» в сферу «своего». Для их предотвращения совершались «опахивания», «огораживания», профилактические обходы «своей» территории. Сюжетное поведение гоголевского героя, структура его визитов и объездов носят характер своеобразной инверсии этих апотропеических обрядов.

Ю. В. Манн обратил внимание на сложность и текучесть интонаций, в которых проявляется отношение героев поэмы к роковому рубежу. «Над осязаемой реальной основой, образуемой такими факторами, как “жизнь” и “смерть”, — пишет исследователь, — поэма надстраивает многоярусную систему смыслов, которые не столько мирно соседствуют, сколько постоянно смещаются и колеблются, усиливая и видоизменяя друг друга» (Манн 1987: 244). Диалоги с помещиками о мертвых душах начинаются с нарочито легкой интонации у Манилова, переходят в препирательство с Коробочкой, становятся предметом ожесточенной торговли у Собакевича, обмена у Ноздрева, выгодной покупки у Плюшкина. Разговоры о мертвых душах приводят в смятение город и заканчиваются реальной смертью — смертью прокурора, в описании которой все прежние шуточные и небрежные интонации решительно меняются и побуждают повествователя задуматься о смысле жизни: «А между тем появленье смерти так же было страшно в малом, как страшно оно и в великом человеке <...> О чем покойник спрашивал, зачем он умер, или зачем жил. Об этом один бог ведает» (Гоголь 6, 1951: 210).

Негоция Чичикова, *незваного гостя*, скупающего мертвые души, нарушает традиционный регламент общения предков и потомков. Пытаясь отторгнуть от мира мертвых его часть, он, согласно народным воззрениям, лишает купленные души родовых связей и способствует несанкционированному вторжению «чужого» в мир живых, расширяя тем самым пространство смерти. Гоголь же, как известно, собирался героев своей поэмы в других ее частях воскрешать. Для реализации этого замысла понадобились иные поэтические средства, источники которых писатель находил в народной обрядовой культуре.

Среди обрядовых ролей, которые приходится играть Чичикову в сюжете, одной из важнейших является роль *жениха-похитителя*. Слух о на-

мерении Чичикова увезти губернаторскую дочку впервые возникает в романтическом воображении городских дам после того, как одна из них описывает ночной визит Чичикова к Коробочке. В этом описании («является вооруженный с ног до головы, вроде Ринальда Ринальдина»), отсылающем как будто бы к вполне определенному литературному источнику — легендарному разбойнику из романа Вульпиуса, появляется характерная деталь предметного мира величальной песни, входящая в образ «грозного жениха»: «раздается в ворота стук, ужаснейший <...> кричат: «Отворите, отворите, не то будут выломаны ворота» (Там же: 183). *Она вводит в повествование* один из самых архаичных элементов свадебной обрядности — мотив умыкания невесты, который нашел свое отражение в величании жениху, исполнявшемся до венчания: «Как сказали: Павел грозен,/ Он грозен, грозен, не милостив,/ Он садился на ворона коня,/ Он поехал мимо тестева двора.../ Он ударил копьём в ворота» (Круглов 1978: 130).

Выламывание женихом ворот (дверей, сеней) в доме невесты является важной частью свадебного ритуала и связано с эротической метафорикой брака: «Прохождение женихом дверей описывается как нападение, взлом. Ср.: “Поломали, ой поломали двери, поломали сени новые” <...> Если сени связаны с дверьми метонимически, то ворота — по функциональному сходству» (Байбурин — Левинтон 1978: 94–95). Гоголевский текст, очевидно, заключает в себе более многозначные и широкие поэтические ассоциации, нежели те, что лежат на его поверхности.

Жених в обрядовой поэзии может выступать в разных ипостасях: удачливый охотник, грозный князь, богатый купец и т. д. Все они восходят к мифологическим представлениям о новобрачном как отважном путешественнике на тот свет, едущем выручать молодую из объятий смерти. Помимо силы, жених наделяется магическими знаниями, умением правильно себя вести в сакральном мире. Страх перед «молодыми» до брака в традиционном свадебном обряде объясняется их восприятием как лиминальных существ, опасных для окружающих (Лысюк 2003: 16). Весь этот комплекс архетипических мотивов присутствует в городских слухах и толках о Чичикове. Роль жениха-похитителя, которую предназначили Чичикову дамы города NN, носит в сюжете поэмы двойственный характер. С одной стороны, он оказывается женихом мнимым, существующим лишь в воспаленном от страха воображении городских жителей. С другой стороны, в этой роли воскрешается семантика архаического комплекса «свадьба — похороны». Родившись в городской молве, толки о свадьбе героя и губернаторской дочке завершаются похоронами прокурора.

Тема воображаемой женитьбы Чичикова, если воспользоваться термином Ю. В. Манна, — «миражная интрига» первого тома поэмы. Однако впечатление, произведенное на героя «невестой», открывает читателю неизвестные доселе стороны его души, придает образу более глубокое психологическое измерение. Ученый даже усматривает в этом внутренние предпосылки грядущего перерождения протагониста поэмы (см.: Манн 2005:

112). У Гоголя сказано, что в ощущениях героя после встречи с ней на балу «было что-то такое странное, что-то в таком роде, чего он сам не мог себе объяснить» (Гоголь 6, 1951: 169). В этом эпизоде, по замечанию Е. А. Смирновой, «Чичикова коснулся свет ее душевной чистоты, и его, казалось, умершая душа потянулась к этому свету, хотя и еще бессознательно» (Смирнова 1987: 134).

Роль жениха, которая, хоть и ненадолго, выпадает Чичикову, — важная составная часть образа, связанная с его повышенной символичностью в художественном строе *Мертвых душ*. В первобытном фольклоре архетип жениха соединяет в себе метафоры брака и смерти, а «метафора “свадьбы” — это метафора победы над смертью, нового рождения, омоложения» (Фрейденберг 1997: 75). В поэтике Гоголя восстанавливаются глубинные архаические связи мифологем жизни — смерти — нового рождения. Этому способствует пограничная природа гоголевского героя, выступающего медиатором, неутомимым посредником между миром живых и миром мертвых. Одним из важнейших условий их сосуществования в художественном пространстве Гоголя является опора на мифологические представления традиционной славянской культуры о посмертной жизни человеческой души.

ЛИТЕРАТУРА

- Агапкина Татьяна, Виноградова Людмила. «Благопожелания: ритуал и текст». *Славянский и балканский Фольклор. Верования. Текст. Ритуал*. Москва: Наука, 1994: 168–208.
- Агапкина Татьяна, Невская Лидия. «Гость». *Славянские древности: Этнолингвистический словарь*. В 5 т. Под общей ред. Н. И. Толстого. Т. 1. Москва: Международные отношения, 1995: 531–533.
- Байбурин Альберт, Левинтон Георгий. «К описанию организации пространства в восточнославянской свадьбе». *Русский народный свадебный обряд. Исследования и материалы*. Ленинград: Наука, 1978: 89–106.
- Байбурин Альберт, Левинтон Георгий. «Похороны и свадьба». *Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд*. Москва: Наука, 1990: 64–99.
- Бахтин Михаил. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Художественная литература, 1975.
- Богатырев Петр. «Игры в похоронных обрядах Закарпатья». *Секс и эротика в русской традиционной культуре*. Москва: Ладомир, 1996: 484–508.
- Богатырев Петр. «“Полазник” у южных славян, мадяров, словаков, поляков и украинцев». Богатырев Петр. *Народная культура славян*. Москва: Искусство, 2007: 131–214.
- Вайскопф Михаил. *Птица-тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов*. Москва: Новое литературное обозрение, 2003.
- Виротайнен Мария. «Ранний Гоголь: катастрофизм сознания». *Гоголь как явление мировой литературы*. Москва: ИМЛИ РАН, 2003: 9–14.
- Виноградова Людмила. *Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. Генезис и типология колядования*. Москва: Наука, 1982.
- Виноградова Людмила. *Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян*. Москва: Индрик, 2000.
- Гибелев Игорь. «Философский концепт границы: пространственный контекст». *Фундаментальные исследования* 11-2 (2013): 369–373.

- Гиппиус Василий. *Гоголь*. Ленинград: Мысль, 1924.
- Гоголь Николай. *Полное собрание сочинений*. В 14 т. Москва — Ленинград: Издательство АН СССР, 1937–1952.
- Гончаров Сергей. *Жанровая структура «Мертвых душ» Н. В. Гоголя и традиции русской прозы*. Автореферат дис. ...канд. филол. наук. Ленинград, 1985.
- Даль Владимир. *Толковый словарь живого великорусского языка*. В 4 т. Москва: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1955.
- Дмитриева Екатерина. «Комментарии к “Вечерам на хуторе близ Диканьки”». Гоголь Николай. *Полное собрание сочинений и писем*. В 23 т. Т. 1. Москва: Наследие, 2001: 611–850.
- Евдокимова Людмила. *Мифопоэтическая традиция в творчестве Ф. Сологуба*. Астрахань: Издательство Астраханского педагогического университета, 1998.
- Егоров И.В. «“Мертвые души” и жанр плутовского романа». *Известия АН СССР. Серия литературы и языка* 37/1 (1978): 31–36.
- Еремина Валерия. «Миф и народная песня (к вопросу об исторических основах песенных превращений)». *Миф — фольклор — литература*. Ленинград: Наука, 1978: 3–15.
- Зеленин Дмитрий. «Древнерусский языческий культ “заложных” покойников». Зеленин Дмитрий. *Избранные труды. Статьи по духовной культуре. 1917–1934*. Москва: Индрик, 1999: 17–34.
- Иваницкий Александр. «Архетипы Гоголя». *Литературные архетипы и универсалии*. Москва: РГГУ, 2001: 248–281.
- Карпенко Алексей. «Черты народно-смеховой характерологии в мире “Мертвых душ” Н. В. Гоголя». *Мысль, слово и время в пространстве культуры. Теоретические и лингводидактические аспекты изучения русского языка и литературы*. Киев: Аграрна наука, 1996: 23–59.
- Кривонос Владислав. *Повести Гоголя: Пространство смысла*. Самара: СГПУ, 2006.
- Круглов Юрий. *Русские свадебные песни*. Москва: Высшая школа, 1978.
- Левкиевская Елена. «Сирота». *Славянская мифология. Энциклопедический словарь*. 2-е изд. Москва: Международные отношения, 2002: 433.
- Лысюк Наталья. „Магия жениха и невесты в восточнославянском свадебном обряде“. *Традиционная культура* 9/1 (2003): 9–18.
- Манн Юрий. *Диалектика художественного образа*. Москва: Советский писатель, 1987.
- Манн Юрий. *Постигая Гоголя*. Москва: Аспект–Пресс, 2005.
- Морозов Игорь, Слепцова Ирина. «Свидание с предком (Пережиточные формы ритуального брака в святочных забавах ряженных)». *Секс и эротика в русской традиционной культуре*. Москва: Ладомир, 1996: 248–304.
- Панченко Александр. «Мертвецы: “добрые”, “злые” и непонятно какие. Восприятие смерти в аграрных культурах». *Отечественные записки* 56/5 (2013): 135–143.
- Пропп Владимир. *Русские аграрные праздники. Опыт историко-этнографического исследования*. Санкт-Петербург: Терра–Азбука, 1995.
- Седакова Ольга. *Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян*. Москва: Индрик, 2004.
- Смирнова Елена. *Поэма Гоголя «Мертвые души»*. Ленинград: Наука, 1987.
- Софронова Людмила. *Мифопоэтика раннего Гоголя*. Санкт-Петербург: Алетей, 2010.
- Толстая Светлана. «Мир живых и мир мертвых: формула сосуществования». *Славяноведение* 6 (2000): 14–20.
- Трофимов Андрей. „Убогий сирота“. *Живая старина* 1 (1999): 25–26.
- Успенский Борис. *Филологические разыскания в области славянских древностей. Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского*. Москва: Издательство МГУ, 1982.
- Фрейденберг Ольга. *Поэтика сюжета и жанра*. Москва: Лабиринт, 1997.
- Черепанова Ольга. «Очерк традиционных народных верований Русского Севера (Комментарии к текстам)». *Мифологические рассказы и легенды Русского Севера*. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1996: 113–181.

REFERENCES

- Agapkina Tat'yana, Vinogradova Lyumila. «Blagopozhelaniya: ritual i tekst». *Slavyanskij i balkanskij fol'klor. Verovaniya. Tekst. Ritual*. Moskva: Nauka, 1994: 168–208.
- Agapkina Tat'yana, Nevskaya Lidiya. «Gost'». *Slavyanskije drevnosti: Etnolingvističeskij slovar'*. V 5 t. Pod obščej red. N. I. Tolstogo. T. I. Moskva: Mezhdunarodnye otnosheniya, 1995: 531–533.
- Bajburin Al'bert, Levinton Georgij. «K opisaniyu organizacii prostranstva v vostochnoslavjanskoj svad'be». *Russkij narodnyj svadebnyj obryad. Issledovaniya i materialy*. Leningrad: Nauka, 1978: 89–106.
- Bajburin Al'bert, Levinton Georgij. «Pohorony i svad'ba». *Issledovaniya v oblasti balto-slavyanskoj duhovnoj kul'tury. Pogrebal'nyj obryad*. Moskva: Nauka, 1990: 64–99.
- Bahtin Mihail. *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1975.
- Bogatyrev Petr. «Igrы v pohoronnyh obryadah Zakarpat'ya». *Seks i erotika v russkoj tradicijnoj kul'ture*. Moskva: Ladomir, 1996: 484–508.
- Bogatyrev Petr. «“Polaznik” u yuzhnyh slavyan, mad'yarov, slovakov, polyakov i ukraincev». Bogatyrev Petr. *Narodnaya kul'tura slavyan*. Moskva: Iskusstvo, 2007: 131–214.
- Cherepanova Ol'ga. «Očerok tradicijnyh narodnyh verovanij Russkogo Severa (Komentarii k tekstam)». *Mifologičeskie rasskazy i legendy Russkogo Severa*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 1996: 113–181.
- Dal' Vladimir. *Tolkovyj slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka*. V 4 t. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo inostrannyh i nacional'nyh slovaroj, 1955.
- Dmitrieva Ekaterina. «Komentarii k “Večeram na hutore bliz Dikan'ki”». Gogol' Nikolaj. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*. V 23 t. T.I. Moskva: Nasledie, 2001: 611–850.
- Egorov I. V. «“Mertvyje duši” i zhanr plutovskogo romana». *Izvestiya AN SSSR. Seriya literatury i yazyka* 37/1 (1978): 31–36.
- Eremina Valeriya. «Mif i narodnaya pesnya (k voprosu ob istoričeskijh osnovah pesennyh prevraščenij)». *Mif — fol'klor — literatura*. Leningrad: Nauka, 1978: 3–15.
- Evdokimova Lyudmila. Mifopoetičeskaya tradiciya v tvorčestve F. Sologuba. Astrahan': Izdatel'stvo Astrahanskogo pedagogičeskogo universiteta, 1998.
- Frejdenberg Ol'ga. *Poetika syuzžeta i zhanra*. Moskva: Labirint, 1997.
- Gibelev Igor'. «Filosofskij koncept granicy: prostranstvennyj kontekst». *Fundamental'nye issledovaniya* 11-2 (2013): 369–373.
- Gippius Vasilij. *Gogol'*. Leningrad: Mysl', 1924.
- Gogol' Nikolaj. *Polnoe sobranie sočinenij*. V 14 t. Moskva — Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR, 1937–1952.
- Goncharov Sergej. *Zhanrovaya struktura «Mertvyh duš» N. V. Gogolya i tradicii russkoj prozy*. Avtoreferat dis. ...kand. filol. nauk. Leningrad, 1985.
- Ivanickij Aleksandr. «Arhetipy Gogolya». *Literaturnye arhetipy i universalii*. Moskva: RGGU, 2001: 248–281.
- Karpenko Aleksej. «Cherty narodno-smekhovej karakterologii v mire “Mertvyh duš” N. V. Gogolya». *Mysl', slovo i vremya v prostranstve kul'tury. Teoretičeskie i lingvodidaktičeskie aspekty izučeniya russkogo yazyka i literatury*. Kiev: Agrarna nauka, 1996: 23–59.
- Krivos Vladislav. *Povesti Gogolya: Prostranstvo smysla*. Samara: SGPU, 2006.
- Kruglov Jurij. *Russkie svadebnye pesni*. Moskva: Vysshaya škola, 1978.
- Levkievskaya Elena. «Sirota». *Slavyanskaya mifologiya. Enciklopedičeskij slovar'*. 2-e izd. Moskva: Mezhdunarodnye otnosheniya, 2002: 433.
- Lysyuk Natal'ya. „Magiya zheniha i nevesty v vostochnoslavjanskom svadebnom obryade“. *Tradicionnaya kul'tura* 9/1 (2003): 9–18.
- Mann Jurij. *Dialektika hudozhestvennogo obraza*. Moskva: Sovetskij pisatel', 1987.
- Mann Jurij. *Postigaya Gogolya*. Moskva: Aspekt-Press, 2005.
- Morozov Igor', Slepčova Irina. «Svidanie s predkom (Perezhitochnye formy ritual'nogo braka v svyatočnyh zabavah ryazheny)». *Seks i erotika v russkoj tradicijnoj kul'ture*. Moskva: Ladomir, 1996: 248–304.

- Panchenko Aleksandr. «Mertvecy: “dobrye”, “zlye i neponyatno kakie. Vospriyatie smerti v agrarnykh kul'turah». *Otechestvennye zapiski* 56/5 (2013): 135–143.
- Propp Vladimir. *Russkie agrarnye prazdniki: (Opyt istoriko-etnograficheskogo issledovaniya)*. Sankt-Peterburg: Terra–Azbuka, 1995.
- Sedakova Ol'ga. *Poetika obryada. Pogrebal'naya obryadnost' vostochnykh i yuzhnykh slavyan*. Moskva: Indrik, 2004.
- Smirnova Elena. *Poema Gogolya «Mertvye dushi»*. Leningrad: Nauka, 1987.
- Sofronova Lyudmila. *Mifopoetika rannego Gogolya*. Sankt-Peterburg: Aletejya, 2010.
- Tolstaya Svetlana. «Mir zhivykh i mir mertvykh: formula sosushchestvovaniya». *Slavyanovedenie* 6 (2000): 14–20.
- Trofimov Andrej. „Ubogij sirota“. *Zhivaya starina* 1 (1999): 25–26.
- Uspenskij Boris. *Filologicheskie razyskaniya v oblasti slavyanskih drevnostej (Relikty yazychestva v vostochnoslavjanskom kul'te Nikolaya Mirlikijskogo)*. Moskva: Izdatel'stvo MGU, 1982.
- Vajskopf Mihail. *Ptica-trojka i kolesnica dushi: Raboty 1978–2003 godov*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2003.
- Vinogradova Lyudmila. *Zimnyaya kalendarnaya poeziya zapadnykh i vostochnykh slavyan. Genезis i tipologiya kolyadovaniya*. Moskva: Nauka, 1982.
- Vinogradova Lyudmila. *Narodnaya demonologiya i mifo-ritual'naya tradiciya slavyan*. Moskva: Indrik, 2000.
- Violajnen Mariya. «Rannij Gogol': katastrofizim soznaniya». *Gogol' kak yavlenie mirovoj literatury*. Moskva: IMLI RAN, 2003: 9–14.
- Zelenin Dmitrij. «Drevnerusskij yazycheskij kul't “zalozhnyh” pokojnikov». *Zelenin Dmitrij. Izbrannye trudy. Stat'i po duhovnoj kul'ture. 1917 — 1934*. Moskva: Indrik, 1999: 17–34.

Аркадиј Голденберг

ЖИВЕ И МРТВЕ ДУШЕ У ГОГОЉЕВОМ УМЕТНИЧКОМ ПРОСТОРУ

Резиме

У раду се разматра онтолошки статус два света у Гогољевом уметничком простору, начини комуникације између света живих и света мртвих у контексту митолошких представа словенске народне културе. Показана је улога традиције посмртних и свадбених обреда у Гогољевом метасижеу и у његовој поезици.

Кључне речи: Гогољ, два света, постојање, непостојање, граница, комуникација, душа, посмртно постојање, словенска митологија, обредна култура.

Андрей Фаустов
Воронежский государственный университет
aafaustov@list.ru

Andrey Faustov
Voronezh State University
aafaustov@list.ru

ИГРА ПРИРОДЫ И КАПИТАН ЛЕБЯДКИН CAPRICE OF NATURE AND CAPTAIN LEBYADKIN

В статье рассматривается то, как принцип сходства проявляет себя в истории капитана Лебядкина — героя романа Достоевского *Бесы*. Ключом к пониманию этого семиотического сценария служит категория «игры природы», встречающаяся у Достоевского дважды — в материалах к переработке повести *Двойник* и в романе *Бесы*, а также в его авантекстах. По своей семантической генеалогии «игра природы» («*lusus/ludus naturae*») — известный геологический термин, входящий в лексиконе культуры XIX века в комплекс представлений о катастрофах в развитии Земли и перерождении живых существ. В отличие от Голядкина, сталкивающегося с двойником и признающего его несущее гибель существование, Лебядкин изначально воспринимает себя как несостоявшуюся копию желанных прототипов. Такой отказ от своей идентичности вписывается у Достоевского на социально-политическом уровне в круг идей, связанных с противопоставлением стадности и братства, а на уровне поэтики — с борьбой омонимии и семантического рассеяния (дисперсии).

Ключевые слова: игра природы, сходство, Достоевский, Лебядкин, природа, закон, перерождение, идентичность.

The article discusses the way the principle of similarity manifests itself in the story of Captain Lebyadkin, a character in Dostoyevsky's novel *Demons*. The key to understanding this semiotic scenario is the category of 'the caprice of nature', which we encounter twice in Dostoyevsky's writings: once in revision materials for *The Double* and once in *Demons*; we can also find it in his avant-texts. Semantically, the term 'caprice of nature' ('*lusus/ludus naturae*') derives from a well-known geological term that is part of the 19th century cultural lexicon describing the notion of natural catastrophes in the development of the Earth and the transformation of living species. Unlike Golyadkin, who, upon meeting his double, recognizes his existence as bringing death and destruction, Lebyadkin initially sees himself as an unrealized copy of desirable prototypes. This sort of denial of one's own identity for Dostoyevsky fits into a cluster of ideas relating to the opposition of mass/crowd and brotherhood, on the socio-political level, and the conflict between homonymy and semantic dispersion, on the poetic level.

Key words: caprice of nature, similarity, Dostoyevsky, Lebyadkin, nature, law, transformation, identity.

Что такое «игра природы»?¹ В словаре В. И. Даля ей дается следующее толкование: «*Игра природы*, уклоненье ее, в произведениях своих, от обычного, общего; уродливость и выродок; случайное сходство, подобие, нпр. сходство камня с растением, животным, человеком» (Даль 1981: 7). Как мы видим, словарь фиксирует три значения: два общих (одно — оценочно нейтральное, другое — окрашенное отрицательно) и одно явно специализированное, с рассмотрения которого мы и начнем наш по необходимости сжатый лексикологический экскурс. И первое, что потребует уточнения, касается самой логики дефиниции. То, что у В. И. Даля выполняет функцию примера, частного случая, в действительности должно интерпретироваться как семантический прототип. В последнем значении «игра природы» («*lusus naturae*» или «*ludus naturae*») — геологический, палеонтологический термин, хорошо известный в XIX веке и восходящий еще к XVI столетию. Согласно представлению, которое долгое время считалось истинным, «игра природы» — это окаменелости, которые лишь случайно приняли форму животных или растений. История термина и связанных с ним эволюционных концепций и более широких мыслительных парадигм не раз прослеживалась как в естественно-научной, так и в культурологической перспективе (Богачев 1911; Adamowsky u. a. (Hrsg.) 2011). Поэтому мы ограничимся тем, что приведем несколько иллюстраций, показывающих, как и в какой мере «геологическая» семантика «игры природы» отразилась в русских ненаучных текстах середины XIX века. И сразу, забегая вперед, скажем, что в том, как литературный язык семантически адаптировал к себе научный термин, определяющую роль сыграл семиотический облик «игры природы» — этого в основе своей иконического знака (с индексальной надстройкой).

Насколько можно судить (с опорой на результаты сплошного просмотра публикаций за 1840–1880-е годы, оцифрованных Российской государственной библиотекой, а также на полные корпуса произведений Н. В. Гоголя, И. А. Гончарова и И. С. Тургенева), занимающая нас формула использовалась по преимуществу в таких контекстах, в которых так или иначе фигурировала идея сходства. К примеру, у Е. П. Ростопчиной при описании портрета Рабле говорится: «Да и лицом, игрой природы странной, // На древнего Сократа он похож...» (Ростопчина 1866: 119). В связи с этим примером обратим внимание на то, что под «игрой природы» мог пониматься (опять же вопреки словарю В. И. Даля) не только иконический продукт такой «игры», но и сам ее процесс, действие, приводящее к соответствующему результату. Кроме того, в особом развороте идея сходства обнаруживает себя в ситуациях, когда явления природы до такой степени напоминают рукотворное создание, что невозможно с уверенностью решить, являются ли они естественными, возникшими самопроизвольно или искусственными, намеренными. Работа иконичности здесь не столько

¹ Статья примыкает к ряду работ автора: (Фаустов 2019а; 2019б; 2020).

соотносит один реальный объект с другим, сколько удваивает видимое, вызывая к жизни воображаемый фантом, обладающий обликом артефакта, так что восприятие в итоге теряется перед невозможностью выбора между реальным объектом и его виртуальной копией. В первых изданиях гончаровского *Фрегата «Паллада»* мы находим такое изображение гавани в Нагасаки: «...всё так гармонично, живописно, так непохоже на игру природы, что сомневаешься, не нарисован ли весь этот вид, не взят ли целиком из волшебного балета?» (Гончаров 2000: 258). А в *Фантастических путешествиях барона Брамбеуса* О. И. Сенковского (впервые напечатанных в 1833 году) вокруг подобной неразличимости построена целая — семиотическая по своей сути — история, получающая пародийное, анекдотическое разрешение. Отыскав в Сибири пещеру, стены которой покрыты загадочными письменами, рассказчик опознает в них египетские иероглифы, складывающиеся в подробное повествование о потопе (в травелог оно образует обширный вставной текст). Но когда горный мастер со знанием дела разъяснит, что перед путешественниками не более чем сталагмиты, между бароном и его спутником — немецким натуралистом — состоится весьма характерный обмен взаимными упреками (с отсылкой, в частности, к теории катастроф Ж. Кювье):

— Я сказал, что это иероглифы, потому что вы вскружили мне голову своим Шампольоном, возразил доктор.

— А я увидел в них полную историю потопа, потому что вы вскружили мне голову своими теориями о великих переворотах земного шара, возразил я.

— Но желал бы я знать, промолвил он, каким образом вывели вы смысл, переводя простую игру природы!

<...>

— Не моя же вина, ежели природа играет так, что из ее глупых шуток выходит, по грамматике Шампольона, очень порядочный смысл! (Сенковский 1858: 196).

То, что мнимые иероглифы — это «кристаллизация сталагмита», не мешает им быть в то же время сообщением на языке древних египтян. Случайное сходство, «игра природы», возбуждая фантазию наблюдателей, иронически превращается в механизм порождения осмысленного нарратива.

Самое любопытное, однако, что даже в том случае, когда «игра природы» наделялась в тексте как будто бы «негеологическими» значениями, за ними могла проглядывать все та же иконическая семантика. Например, в одном из сатирических «отрывков» Д. Д. Минаева выведен записной «враль», который рассказывает о том, что он родился с небольшим хвостом, так что пришлось делать операцию, чтобы от этой «игры природы» избавиться. Очевидно, что «игра природы» тут — уклонение от нормы, если не прямо уродливость (как это можно было бы истолковать вслед за В. И. Далем). Но вся рассказанная персонажем небылица была сочинена им с совершенно определенной целью — подтвердить неопровержимость дарвиновского учения о происхождении человека от «семейства хвостатой

породы двуруких» (Минаев 1881: 176). Основание выдумки — апелляция к сходству. Попутно заметим, что реальность словоупотребления вообще свидетельствует о единичных примерах наличия у «игры природы» негативных коннотаций. Если говорить об общей, неспециализированной семантике этого выражения в середине XIX века, то она сводится, по большому счету, к представлению о такого рода аномальности (или даже раритетности), которая ассоциируется с чем-то странным, причудливым, удивительным, чудесным, замечательным и т. д. Недаром слова из этого ряда зачастую употреблялись в тексте в роли атрибутов «игры природы». Но в целом, завершая весь этот экскурс, мы можем констатировать, что в наиболее распространенной версии семантическая структура «игры природы» включала в себя на правах доминанты именно идею сходства, а на правах фонового элемента — идею некоторой курьезности (по-разному окрашенной).

Показательно, что за пределами набросков к переработке *Двойника* формула «игра природы» используется у Достоевского лишь в одной серии текстов (базовых для мотива физического перерождения человека): в романе *Бесы* и в материалах к нему, а также в подробных планах истории капитана Картузова — как известно, прототипической для сюжетной линии капитана Лебядкина. И вводится формула как раз в речевой зоне двух этих капитанов. Заметим, что между героями *Двойника* и *Бесов* существует одно эксклюзивное соотношение: в ономастиконе Достоевского только два персонажа — Голядкин и Лебядкин — имеют таким образом рифмующиеся фамилии. Кроме того, герои получают и эквивалентные чины — титулярного советника и капитана. Правда, Лебядкин поначалу — в фабульном прошлом — титуловал себя штабс-капитаном (а это на ступень ниже, чем капитан), да и никаким штабс-капитаном на самом деле не был вовсе, в отличие, кстати, от Картузова — капитана вполне настоящего. Это двойное самозванство в романе особо зафиксировано: «Лебядкин? А, это отставной капитан; прежде он только штабс-капитаном себя называл...» (Достоевский 10, 1974: 78)². Собственно, капитан Лебядкин, как и господин Голядкин (до появления двойника), решительно не удовлетворен своим действительным положением, которое он склонен воспринимать на фоне некоего приличествующего ему, но ему не доставшегося статуса. Так что иллюзорное присвоение чина — скромный, почти законный (в глазах героя) шаг на пути к устранению такой несправедливости жизни.

Сравнение того, что у него есть, с тем, что должно было бы быть, распространяется у Лебядкина на очень разные, даже, на первый взгляд, неожиданные предметы. Соответствующие речевые эскапады героя сосредоточены в основном в двух эпизодах и разыгрываются сначала перед генеральшей Ставрогиной, а затем перед самим Ставрогиным — перед теми,

² Здесь и далее тексты Достоевского цитируются с указанием тома и страниц по изданию: (Достоевский 1972–1990).

в ком для мнимого капитана в той или иной степени воплощается инстанция благородства и власти. В первом (обращенном к генеральше) монологе, с его рефренным, трижды повторяющимся патетическим вопросом, почему все обстоит так, как есть, а не иначе, претензии героя излагаются списком:

...я, может быть, желал бы называться Эрнестом, а между тем принужден носить грубое имя Игната, — почему это, как вы думаете? Я желал бы называться князем де Монбаром, а между тем я только Лебядкин, от лебедя, — почему это? Я поэт, сударыня, поэт в душе, и мог бы получать тысячу рублей от издателя, а между тем принужден жить в лохани, почему, почему? (Там же: 141).

Первые две обиды героя вызваны ошибкой, допущенной судьбой при его наречении; если мы переведем это на язык семиотики Ч. С. Пирса, то можно сказать, что Лебядкин относится к называнию не как к индексальному, а как к смешанному — наполовину иконическому, наполовину символическому — акту. В качестве желанной — благородной — альтернативы герой избирает для себя имя Эрнест и фамилию де Монбар. Подобающее ему имя могло быть навеяно Лебядкину, к примеру, чувствительным романом Ф. А. Эмина *Письма Эрнеста и Доравры* (тем более что в *Бесах* фигурирует любовное послание героя к Лизе Тушиной). А «приличная» фамилия, как было отмечено в комментарии Т. И. Орнатской (Достоевский 12, 1975: 294), отсылает к знаменитому флибустьеру XVII века (сделавшемуся популярным литературным персонажем), что хорошо встраивается, очевидно, и в лексико-тематическую структуру романа. В недавнее время было высказано предположение, что за фамилией де Монбар может стоять один из основателей ордена тамплиеров (Ковалевская 2020). Версия эта выглядит менее правдоподобной, менее семантически мотивированной. Но, так или иначе, возможное двоение прецедентной фамилии само по себе весьма характерно. И отдельно упомянем о вожделенном княжеском титуле, который в прозе Достоевского и вообще обладает особой значимостью, а в подготовительных материалах к *Бесам* выступает в роли собственного имени одного из персонажей — будущего Ставрогина. Поэтому здесь налицо еще и явный элемент ресентимента.

В отличие от Голядкина, однако, капитан Лебядкин почти никак не пытается воплотить свои символические амбиции, так и не простирая реальную активность дальше «хищения» капитанского чина, который к числу объявленных амбицией и не принадлежит. Существовая в реальном мире, Лебядкин вызывающе смиряется с тем, что он не более чем испорченная копия, за которой лишь угадываются высокие образцы. Эта мера семиотических притязаний героя отчетливо проглядывает в том, как Лебядкин описывает третью свою обиду, о которой он возвещает в монологе перед генеральшей Ставрогиной. Первые две — номинативные — претензии имеют двоичную логику: то, что есть, противопоставляется в них

тому, что могло бы быть. А вот у третьей претензии структура иная, более запутанная, и это отражается даже на уровне грамматики. То, что есть и что симметрично «грубому» именованию, обозначается как жизнь «в лохани». Но противоположный полюс здесь раздваивается. Герой говорит не о том, что желал бы быть поэтом. То, что он поэт, пусть хотя бы и «поэт в душе», Лебядкин утверждает, а в сослагательном наклонении оказывается возможность получать за свои творения «тысячу рублей» от издателя. В результате эквивалентом благородного именованья становится получение гонораров, а само пребывание в звании поэта опосредует на правах третьего элемента переход от виртуальной жизни в качестве преуспевающего литератора к реальной жизни «в лохани». Символический капитал (в виде приличных имен) легко конвертируется для героя в действительные (но не слишком фантастические по своему размеру) доходы.

Любопытно, что пересекающаяся троичная логика обнаруживается и во втором «мечтательном» монологе капитана Лебядкина — на этот раз обращенном к Ставрогину. Лебядкин расскажет о некоем американце, который завещал свои несметные богатства на развитие промышленности и науки, скелет — студентам в академию, а кожу — «...на барабан, с тем чтобы денно и ночью выбивать на нем американский национальный гимн» (Достоевский 10, 1974: 209). И сетования героя будут заключаться в том, что единственное для него действительно достижимое желание — распорядиться своим скелетом, поскольку применение кожи по примеру американского богача наверняка было бы сочтено «либерализмом» и запрещено. У того, кто живет «в лохани», дальше скелета планы распространяться не могут: о будущем своей кожи позволено думать только людям совсем иного звания и полета. При этом ни о каких капиталах Лебядкин не упоминает вовсе, и не только за неимением таковых: подобные фантазии заведомо отодвигаются в зону не просто невозможного, но того, о чем нельзя даже помыслить. Капитан Лебядкин может рассуждать о другом, подобающем ему именовании, но не об обретении судьбы второго князя де Монбара или американского миллионера. В троичном ритме отражается тройное членение объектов миметического желания, циркулирующих в кругозоре героя: недостижимые (настолько, что их почти невозможно и желать), виртуально достижимые (но на деле не присваиваемые) и реальные (но, как правило, не слишком желанные).

Слово «лохань», появляющееся в монологе Лебядкина перед генеральшей Ставрогиной, — это пролепис, предварение знаменитой басни «Таракан», которую герой вскоре и продекламирует, с разными своими комментариями³. История таракана представляет собой, как уже было замечено, «циническую» исповедь ее автора (недаром заглавный персонаж даже рифмуется с чином Лебядкина: таракан — капитан). И разворачивается эта

³ О Лебядкине как поэте написано много. Из числа наиболее интересных работ: (Серман 1981; Тихомиров 2017).

история тоже в три шага: жизнь заглавного персонажа до того, как он очутился в стакане, — транзитное пребывание в стакане — попадание в лохань. Перед нами, по сути, сокращенный сценарий развития человека и человечества, преподнесенный в пародийной, гротескной редакции: сначала — естественное, детское состояние безмятежности, потом — гражданское состояние с его «мухоедством», а под занавес — низвержение в бездну. И если переход от первой фазы ко второй — это опыт утраты, что-то вроде конца «золотого века», то последнее событие — несомненный аналог «геологического переворота»⁴.

Излагая в прозе окончание своего незавершенного творения, Лебядкин так и скажет, что виновником этого катастрофического события (выплескивающим стакан в лохань) является «благороднейший» старик Никифор, который «изображает природу» (Достоевский 10, 1974: 142). Но, как мы помним, капитан Лебядкин говорит о том, что он в «лохани» именно живет: там герой намеревается завещать свой скелет студентам, сочиняет стихи, интригует, иногда распространяет прокламации (в качестве современного флибустьера мелкого пошиба) и т. д., а попутно — исчисляет свои обиды на мироустройство. Иными словами, герой воспринимает себя существующим в реальности после «переворота». В этом смысле он занимает позицию, зеркальную по отношению к той, в которой находятся «логические» самоубийцы Достоевского — вроде Ипполита, Кириллова или героя очерка-рассказа «Приговор». Предчувствуя возможный губительный «переворот», они восстают против «мертвых законов» природы, обрекающих людей на роль «пробных» существ. Отсюда своеобразный лебядкинский квиетизм, с вызывающим торжеством провозглашенный в восклицании, которое герой повторит несколько раз: «...таракан не ропшет!» (Там же: 142).

В этих двух монологах, произнесенных перед Ставрогиными, и появляется формула «игра природы», которая в обоих случаях должна объяснить, почему у капитана Лебядкина все складывается настолько безнадежно. Первую тираду замыкает фраза: «По-моему, Россия есть игра природы, не более!» (Там же: 141); во втором монологе близкая сентенция завершает рассказ об американском богаче: «Увы, мы пигмеи сравнительно с полетом мысли Северо-Американских Штатов; Россия есть игра природы, но не ума» (Там же: 209). В том значении, которое в речи героя получает идиома, присутствует, конечно, семантика аномальности (причем отрицательно окрашенной): Россия есть нечто бессмысленное и несообразное, а потому капитану Лебядкину и не остается, в конечном счете, ничего другого, кроме как предаваться шутовству, демонстрируя перед благородной публикой свою незавидную долю, но не роптать, коль скоро ему суждено в России (то есть в «лохани») жить. Однако на деле логика здесь не столь одномерная.

⁴ Ср. иное толкование, возводящее это событие к сказке В. Ф. Одоевского «Жизнь и похождения одного из здешних обывателей в стеклянной банке, или Новый Жокон» (Потапова 2021).

В набросках к истории капитана Картузова — «подлинного» автора стихотворения о таракане — истолкование развязки басенных событий и ее свершителя почти буквально совпадает поначалу с уже знакомым нам объяснением Лебядкина: «В Никифоре я изобразил природу» (Достоевский 11, 1974: 42). Но уже через полстраницы поворот мысли Картузова изменяется: «Россия есть недоразумение или, лучше сказать, игра природы. Вся Россия есть игра природы. Никифор тоже игра природы» (Там же: 42). Если мы посмотрим на эту реплику в обратном направлении (от конца к началу), то в ней обнаружится вполне отчетливая семантическая акцентировка. Поскольку Никифор именуется по очереди «природой» и «игрой природы», то в игре природы на первый план выдвигается не объектный, а акциональный смысл. Никифор (Победоносец, согласно внутреннему значению его имени) — это действительность от лица природы, проводник ее играющей активности. Но тогда и вся Россия не столько несуразный продукт игры природы, сколько орудие и манифестация такой игры — так сказать, российская игра природы в противовес американской игре ума (если припомнить второй монолог Лебядкина). И за этой антитезой просматривается более общая — фундаментальная для Достоевского и в высшей степени у него амбивалентная — оппозиция природы и ума. Не случайно в *Бесах* своего рода идеологическое паломничество в Америку совершают в фабульном прошлом Кириллов и Шатов — и заканчивается оно полным фиаско⁵; а Петруша Верховенский называет своей Америкой Ставрогина.

Больше того, обличение Лебядкиным России как всего лишь «игры природы» может интерпретироваться (хотя бы отчасти) как результат рокировки наподобие той, которую мы наблюдаем в *Двойнике* и в материалах к его переработке. Голядкин-младший пытается создать видимость (и в этом преуспевает), что двойник, «игра природы» — не он, а его оригинал, Голядкин-старший. Капитан Лебядкин, выставяющий себя в басне жертвой «переворота», который обрек его на поселение в «лохани», должен ощущать себя настоящей «игрой природы», но потому, как можно предположить, он и не использует этот пейоративный титул применительно к себе, а переадресует его России — виновнице всех своих злосчастий. Однако здесь нужно различать два предиката «униженного» состояния героя: пребывать в «лохани» и быть в ней кем-то. Так вот, Лебядкин вменяет в вину России-природе совсем не то, что он копия, а то, что он копия, которая лишь в слабой мере соответствует желанному ранжиру и к тому же не имеет возможности символически подтвердить свою идентичность.

Такая «вторичность» Лебядкина не раз обыгрывается в романе, и не только в кругозоре героя — в известных нам двух монологах, в которых Лебядкин миметически соотносит себя с обладателями благородных имен и повадок — с образцами из другого, недостижимого измерения. Уже

⁵ Ср. анализ этого путешествия в культурно-исторической перспективе, в духе «нового историзма»: (Эткинд 2001: 86–89).

анонсирование басни перед генеральшей Ставрогиной отличается странной путаницей. При объявлении «писеы» герой сначала, вопреки здравому смыслу и аристотелевской логике, дважды отчуждает от себя свое авторство: «Сударыня, один мой приятель — благо-роднейшее лицо — написал одну басню Крылова, под названием ‘Таракан’...» (Достоевский 10, 1974: 141). Написанную безымянным приятелем басню (сочиненную Крыловым) Лебядкин лишь в следующей реплике — после недоуменного вопроса генеральши — признает своим произведением. И такая «заторможенная» атрибуция вдвойне интересна с генетической точки зрения. Капитан Картузов выступает у Достоевского не просто «первоначальным» автором басни о таракане — персонажем из авантекста *Бесов*. Как уже было замечено (Тихомиров 2012: 327), в самом начале романа капитан Картузов будет мельком назван среди случайных посетителей вечеров Степана Трофимовича. А затем это не афишируемое присутствие Картузова в тексте неожиданно, с семантическим и оценочным смещением продолжится на предметном уровне, обратившись в сюжет головного убора. Картуз — воплощение, овеществление фамилии героя — лейтмотивно (в качестве элемента портрета) связан в романе с двумя персонажами. С одной стороны, это Федька Каторжный, от руки которого и погибнут Лебядкин и его сестра. С другой стороны, это Шатов — герой, которому в романе также суждено погибнуть (и который при этом является самым доверенным лицом Марьи Тимофеевны). Картуз в романе — знак обреченности, индекс, помечающий убийцу и жертву, которые находятся как бы на двух разных радиусах, ведущих к капитану Лебядкину.

Будучи «игрой природы», осколком некоей мозаичной, собранной из других текстов фантазмагорической вселенной, капитан Лебядкин окружен в романе ее токсичными для него следами — прототипами, одни из которых, как мы видели, становятся предметом его рефлексии, а другие сохраняют свое инкогнито (не утрачивая своей действительности). Если некоторых из самоубийц Достоевского преследовало подозрение, не «пробные» ли они создания, то Лебядкин сознает себя неудачным повторением того, что он способен лишь шутовским образом инсценировать в своей речи. Отсюда различия в том, как конструируется в двух этих версиях образ природы. «Логических» самоубийц возмущали ее насмешливые мертвые законы (ср.: Тихомиров 2013). Лебядкин обвиняет природу (в лице России) в нечестной, лишённой смысла игре, которую приходится не просто принимать, но даже, проявляя изощренный мазохизм, одобрять. Добавим, что в авантексте этот момент был особо подчеркнут. Капитан Картузов скажет о Никифоре: «Вероятно, очень умный был старик...». А потом всячески поддержит его акцию по выплескиванию стакана с тараканом и «мухоедством», которая в «картузовском» варианте никакой последующей жизни в лохани не предусматривает: «...что было правильно, потому что так давно надо было сделать... Ну, и тем натурально всё кончилось» (Достоевский 11, 1974: 41).

В *Двойнике* природа, выводя на сценическую площадку продукт своей игры — двойника господина Голядкина, запускала двойническую модель событий, в которой у Голядкина-старшего было не так много шансов на благополучный исход, но которая и не являлась для героя абсолютным приговором. У капитана Лебядкина в играх природы роль другая. История героя представляет собой пародию на утопию преобразования человека и человечества в результате «переворота», особенно если рассматривать эту историю как иллюстрацию к перенесенной в земные пределы идее Князя (из подготовительных материалов к роману), что человек с неизбежностью перевоплощается в ангела или в беса. Но в равной степени и Лебядкин — уже состоявшаяся игра природы, и «логические» самоубийцы, которые ожидают «переворота» и одновременно оскорбляются его возможностью, оказываются у Достоевского жертвами, обреченными на гибель (под таким прицелом различие в том, какова ее форма — убийство, самоубийство или даже не удавшееся самоубийство, также во многом нейтрализуется). Неудивительно, что Лебядкин столь печется о будущем хотя бы своего скелета — этого каркаса окаменелости (в самом что ни на есть геологическом ее понимании), в чем, кстати, герой сходится с одним из ряда униженных и обиженных природой самоубийц — Ипполитом.

Два этих сценария вмешательства природы в дела людей выглядят одинаково неблагоприятными, но все-таки разнятся мерой своей безнадежности. И это наводит на одно умозаключение. «Голядкинский» сценарий строится вокруг встречи героя со своим двойником, а «лебядкинский» сценарий основывается на том, что герой самого себя воспринимает как (виртуальную) копию. При этом в *Двойнике* есть переломный пункт (после которого развитие событий и делается необратимо губительным) — признание героем самого факта двойничества. А в случае Лебядкина такой развилки не наблюдается: герой изначально принимает свою «подражательность», сетуя лишь на то, что ему отказано в праве ее воплотить. Сравнение этих сценариев позволяет с отчетливостью уловить не только то, почему для Голядкина вероятность избежать катастрофической развязки была поначалу выше, чем для Лебядкина. Здесь обнаруживают себя два более общих для Достоевского семиотических принципа, тесно связанных друг с другом. Первый принцип-императив обращен к субъекту: признание повторения, сходства как некоей наличной данности является у Достоевского «запрещенным» действием, роковым для субъекта по своим последствиям. В особом изводе нарушение этого императива можно усмотреть и в воззрении на природу «логических» самоубийц (по отношению к которому «лебядкинский» сценарий служит зеркальным и к тому же пародийным перевертышем). За бунтом против мертвых законов природы и грезами о перерождении скрывается, в том числе, страх перед возможностью вечного возвращения одного и того же, свидетельствующий о том, что самоубийцы саму осуществимость таких повторений считают более чем реальной. Второй общий семиотический принцип распространяется

на объектный мир. Хотя законы природы и ее игра как будто бы антонимы и игра предполагает отклонение, уклонение от расчисленных раз и навсегда орбит, в действительности ситуация у Достоевского не столь прямолинейна⁶. Обе серии контекстов, в которых упоминается «игра природы», вращаются вокруг идеи сходства, олицетворенной в фигурах двойника или желанных прототипов. В итоге возникает едва ли не замкнутый круг: играющая природы отменяет свои правила, но прибегает при этом к уже готовому реквизиту, не столько создавая новое, сколько используя старое в новых формах и для новых целей. Игра, собственно, и заключается в том, что природа провокационно пускает в ход логику повторения там, где не должно было бы быть ничего, кроме множественности, и тем самым ставит под вопрос персональную идентичность, нумерическую тождественность героев, вынуждая их сделать какой-то — в обоих случаях оказывающийся неудачным — ответный шаг.

По большому счету, однако, различие между законами и игрой в такой системе счисления подозрительно стирается почти до полного исчезновения, что проявляется и на уровне фразеологии. В *Сне смешного человека* (1877) рассказчик в своем то ли сновидческом, то ли посмертном странствии будет перенесен таинственным спутником через бесконечное пространство к звезде, которая была «...совершенно такое же солнце, как и наше, повторение его и двойник его» (Достоевский 25, 1983: 111). И когда рассказчик увидит подле этого солнца такой же двойник Земли, он «вскричит»: «И неужели возможны такие повторения во вселенной, неужели таков природный закон?..»; «Как может быть подобное повторение и для чего?» (Там же: 111). То, что явно должно было бы именоваться «игрой природы», названо здесь «природным законом». И весь рассказ, под таким углом зрения, прочитывается как демонстрация работы этого загадочного вселенского «закона», который можно определить как экспансию сходства. Тот эксперимент космического масштаба, который устраивается в *Сне смешного человека*, касается судьбы не только рассказчика (как обычно принято считать⁷), но и двойнического мира. В рассказе нарочито не расшифровывается, как пришельцу с Земли удалось «развратить» целую пребывавшую в состоянии блаженного «золотого века» планету: «Как это могло совершиться — не знаю, не помню ясно» (Там же: 115). Но семиотический механизм доведения райского мира до «грехопадения» достаточно очевиден. Приняв другой мир за удвоение своего, утвердив его в этом качестве, рассказчик заражает обитателей инопланетного Эдема бациллой сходства. И им приходится повторить весь страдальческий путь земного

⁶ Подчеркнем, что, в любом случае, природа у Достоевского к мертвым законам не сводится (как это представляли себе в текстах писателя разного рода «нигилисты»). Здесь мы расходимся с идеями известной работы, в которой, как кажется, различия между автором и его героями в понимании природы почти не учитываются: (Кнарр 1996).

⁷ Не вдаваясь в обзор огромного числа написанных о *Сне смешного человека* работ, укажем лишь на одну из самых пронизательных: (Фойер Миллер 2004).

человечества, что, по существу, обещано, предначертано уже в первых репликах — риторических вопросах — рассказчика, изумленного откровением Тождества: «И если это там земля, то неужели она такая же земля, как и наша... совершенно такая же, несчастная, бедная...»; «Есть ли мучение на этой новой земле?»; и т. д. (Там же: 111). История в «сновидении» разворачивается как будто бы в обратной перспективе по сравнению со злоключениями господина Голядкина. Ратификация двойничества оказывается разрушительной не для того, кто ее затеял, а для того, кто был двойником объявлен. Однако перед нами в рассказе отнюдь не стандартная — асимметричная — двойническая модель, с ее покушениями копии на права и место оригинала. Ход событий тут двунаправленный, и дело не только в том, что сам «смешной человек» участвует в них в виде «посмертного» дубликата самого себя. И с фабульной, и с онтологической точки зрения космический рай первичен: он создан вовсе не для того, чтобы испытать рассказчика (как и в любой утопии в жанре травелога). Цена игры здесь куда более высокая. Принимая «смешного человека» как своего собрата, то есть признавая двойника за того, кто является одним из них, райские жители за эту встречную ратификацию сходства и расплачиваются. Вина в рассказе поделена между рассказчиком и теми, кого он инфицировал, если и не поровну, то, в любом случае, на две части.

Одним словом, если сходство не блокировать, то оно имеет свойство распространяться цепным образом, со всеми вытекающими отсюда последствиями. И этот «закон» не ограничивается у Достоевского сферой телесной, физической иконичности: напомним о логике именования и переименования. Но, может быть, особенно интересно, что очевидную проекцию этого «закона» мы обнаруживаем на металитературном — социально-политическом, историософском — уровне, в рассуждениях Достоевского об устройстве общества, многочисленные следы которых рассеяны и в прозе писателя. Речь идет в особенности о такой категории, как «стадность», которая выступает у Достоевского максимальным отрицанием персональной идентичности, равно как и о неотделимой от нее персональной свободе — возможности отклоняться от самого себя, не переставая быть самим собою. Можно сказать, что стадность занимает по отношению к персональности такое же место, какое занимает экспансия сходства по отношению к повествовательной дисперсии на уровне поэтики (метариторики).

При этом в фокус соответствующих авторских рассуждений попадает противопоставление не личности и стадности, а его смещенный вариант — оппозиция личности и братства (постоянно пребывающего под угрозой превращения в стадность или расслоения на отдельные единицы, «лучиночки»). Нейтрализация, снятие этой последней антитезы служит лейтмотивом историософии Достоевского, которую он выстраивает, в конечном итоге, в эсхатологической перспективе. Среди прочего, писатель размышляет об этом в одном из самых своих часто цитируемых (и часто комментируемых) текстов — в обрывочных записях от 16 апреля 1864 года,

сделанных у гроба жены. Достоевский развертывает здесь идеи, которые, на первый взгляд (ср.: Достоевский 12, 1975: 352), во многом предваряют прозрения Князя (из подготовительных материалов к «Бесам») о посмертном перерождении человека: «...человек есть на земле существо только развивающееся, след<овательно>, не оконченное, а переходное» (Достоевский 20, 1980: 173). Но если Князя будет занимать индивидуальная, одинокая судьба человека, который должен облечься по ту сторону земной жизни в ангельскую или в бесовскую природу, то Достоевский решает при этом совсем другую основную задачу. Опять-таки в отличие от Князя он не пытается угадать, какой в точности окажется «будущая, райская жизнь»: «Какая она, где она, на какой планете, в каком центре, в окончательном ли центре, то есть в лоне всеобщего синтеза, то есть Бога? — мы не знаем» (Там же: 173). Но главное не в этом. «Переходное» состояние именуется таковым как раз потому, что оно опосредует достижение подлинного братства: «Это будет, но будет после достижения цели, когда человек переродится по законам природы окончательно в другую натуру, которая не женится и не посягает...» (Там же: 173). Достоевский особо настаивает в своей записной книжке на исчезновении гендерной асимметрии, поскольку она явно выступает для него архетипом всех асимметрий человеческого бытия, препятствующих воцарению братского равенства. И, отказываясь от визионерства, от рисовки потустороннего грядущего, Достоевский с пророческой уверенностью записывает, однако, что в этом «общем Синтезе» не потеряется ни одно воскресшее человеческое «я»: «Мы будем — лица, не переставая сливаться со всем, не посягая и не женясь...» (Там же: 174). Коллизия противостояния «закона я» и «закона гуманизма», к истолкованию которой Достоевский будет возвращаться на протяжении всего своего творчества, разрешается, согласно этим записям, только за пределами земного — переходного — существования человечества. Без перерождения природы человека и обращения его в существо, которое «вряд ли будет и называться... человеком» (Там же: 173), обретение братства — как длящегося состояния, а не как минутного предчувствия — объявляется невозможным.

ЛИТЕРАТУРА

- Богачев Владимир. «Игра природы и творческая сила земли: Взгляды на происхождение окаменелостей в древности, в средние века и в XVIII столетии». *Сборник Учено-Литературного общества при Императорском Юрьевском университете*. Том XVIII (1911): 82–138.
- Гончаров Иван. *Полное собрание сочинений и писем*. В 20 т. Т. 3. Санкт-Петербург: Наука, 2000.
- Даль Владимир. *Толковый словарь живого великорусского языка*. Т. 2. Москва: Русский язык, 1981.
- Достоевский Федор. *Полное собрание сочинений*. В 30 т. Ленинград: Наука, 1972–1990.
- Ковалевская Татьяна. «‘Я желал бы называться князем де Монбаром’: к проблеме определения отсылки». *Достоевский и мировая культура* 3 (2020): 91–116.

- Минаев Дмитрий. *Людоеды, или Люди шестидесятих годов*. Санкт-Петербург: Типография и Хромолитография А. Граншела, 1881.
- Потапова Галина. «О тараканах, пауках, ‘мухоедстве’ и антропофагии, или К вопросу о литературных отношениях Ф. М. Достоевского и В. Ф. Одоевского». Григорьева Елена, Гуськов Николай, Карпов Николай, Матвеев Евгений (ред.). *Carpe diem: профессору Александру Анатольевичу Карпову ко дню семидесятилетия*. Санкт-Петербург: Росток, 2021: 220–235.
- Ростопчаина Евдокия. *Повести, рассказы и новейшие мелкие стихотворения*. Санкт-Петербург: В печатне В. Головина, 1866.
- Сенковский Осип (Барон Брамбеус). *Собрание сочинений*. Т. 2. Санкт-Петербург: Типография Императорской Академии наук, 1858.
- Серман Илья. “Стихи капитана Лебядкина и поэзия XX века”. *Revue des études slaves* 53/4 (1981): 597–605.
- Тихомиров Борис. «...Я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком»: Статьи и эссе о Достоевском. Санкт-Петербург: Серебряный век, 2012.
- Тихомиров Борис. “‘Кто же это так смеется над человеком?’ Мотив ‘онтологической насмешки’ в творчестве Достоевского”. *Dostoevsky Studies, New Series XVII* (2013): 73–97.
- Тихомиров Борис. “Басня капитана Картузова / Лебядкина ‘Жил на свете таракан...’ (контексты интерпретации)”. *Мир науки, культуры, образования* 6 (67) (2017): 600–603.
- Фаустов Андрей. «Двойник и друг: по следам ‘Двойника’ Ф. М. Достоевского». Де Ла Фортель Анастасия, Мних Роман (ред.). *Литературоведения очарованная даль. Фестшриффт в честь 74-летия профессора Леонида Геллера*. Т. 1. Lausanne; Siedlce: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Kultury Regionalnej i Badań Literackich, 2019: 105–132.
- Фаустов Андрей. “О повествовательной дисперсии: роман Ф. М. Достоевского ‘Идиот’”. *Культура и текст* 4 (39) (2019): 6–24.
- Фаустов Андрей. “Вопрос о сходстве и семиотика двойничества: в окрестностях романа Ф. М. Достоевского ‘Идиот’”. *Новый филологический вестник* 1 (52) (2020): 71–83.
- Фойер Миллер Робин “‘Сон смешного человека’ Достоевского. Попытка определения жанра”. *Достоевский и мировая культура* 20 (2004): 148–169.
- Эткинд Александр. *Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах*. Москва: Новое литературное обозрение, 2001.
- Adamowsky Natascha, Böhme Hartmut, Felfe Robert (Hrsg.). *LUDINATURAE. Spiele der Natur in Kunst und Wissenschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2011.
- Knapp Liza. *The annihilation of inertia: Dostoevsky and metaphysics*. Evanston (Illinois): Northwestern University Press, 1996.

REFERENCES

- Adamowsky Natascha, Böhme Hartmut, Felfe Robert (Hrsg.). *LUDINATURAE. Spiele der Natur in Kunst und Wissenschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2011.
- Bogachev Vladimir. “Igra prirody i tvorcheskaya sila zemli: Vzglyady na proiskhozhdeniye okamenelostey v drevnosti, v sredniye veka i v XVIII stoletii”. *Sbornik Ucheno-Literaturnogo obshchestva pri Imperatorskom Yur'yevskom universitete XVIII* (1911): 82–138.
- Dal' Vladimir. *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka*. Т. 2. Moskva: Russkiy yazyk, 1981.
- Dostoyevskiy Fedor. *Polnoye sobraniye sochineniy*. V 30 t. Leningrad: Nauka, 1972–1990.
- Etkind Aleksandr. *Tolkovaniye puteshestviy. Rossiya i Amerika v travelogakh i intertekstakh*. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 2001.
- Faustov Andrey. “Dvoynik i drug: po sledam ‘Dvoynika’ F. M. Dostoyevskogo”. De La Fortel' Anastasiya, Mnikh Roman (red.). *Literaturovedeniya ocharovannaya dal'. Festshrift v chest' 74-letiya professora Leonida Gellera*. Т. 1. Lausanne; Siedlce: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Kultury Regionalnej i Badań Literackich, 2019: 105–132.

- Faustov Andrey. "O povestvovatel'noy dispersii: roman F. M. Dostoyevskogo 'Idiot'". *Kul'tura i tekst* 4 (39) (2019): 6–24.
- Faustov Andrey. "Vopros o skhodstve i semiotika dvoynichestva: v okrestnostyakh romana F. M. Dostoyevskogo 'Idiot'". *Novyy filologicheskiy vestnik* 1 (52) (2020): 71–83.
- Feuer Miller Robin. "Son smeshnogo cheloveka' Dostoyevskogo. Popytka opredeleniya zhanra". *Dostoyevskiy i mirovaya kul'tura* 20 (2004): 148–169.
- Goncharov Ivan. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem*. V 20 t. T. 3. Sankt-Peterburg: Nauka, 2000.
- Knapp Liza. *The annihilation of inertia: Dostoevsky and metaphysics*. Evanston (Illinois): Northwestern University Press, 1996.
- Kovalevskaya Tat'yana. "Ya zhelal by nazyvati'sya knyazem de Monbarom': k probleme opredeleniya otsylki". *Dostoyevskiy i mirovaya kul'tura* 3 (2020): 91–116.
- Minayev Dmitriy. *Lyudoyedy, ili Lyudi shestidesyatykh godov*. Sankt-Peterburg: Tipografiya i Khromolitografiya A. Transhela, 1881.
- Potapova Galina. "O tarakanakh, paukakh, 'mukhoyedstve' i antropofagii, ili K voprosu o literaturnykh otnosheniyakh F. M. Dostoyevskogo i V. F. Odoyevskogo". Grigor'yeva Elena, Gus'kov Nikolay, Karpov Nikolay, Matveyev Evgeniy (red.). *Carpe diem: professoru Aleksandru Anatol'yevichu Karpovu ko dnyu semidesyatiletiya*. Sankt-Peterburg: Rostok, 2021: 220–235.
- Rostopchina Evdokiya. *Povesti, rasskazy i noveyshiye melkiye stikhotvoreniya*. Sankt-Peterburg: V pechatne V. Golovina, 1866.
- Senkovskiy Osip (Baron Brambeus). *Sobraniye sochineniy*. T. 2. Sankt-Peterburg: Tipo-grafiya Imperatorskoy Akademii nauk, 1858.
- Serman P'ya. "Stikhi kapitana Lebyadkina i poeziya XX veka". *Revue des études slaves* 53/4 (1981): 597–605.
- Tikhomirov Boris. «...Ya zanimayus' etoy taynoy, ibo khochu byt' chelovekom»: *Stat'i i esse o Dostoyevskom*. Sankt-Peterburg: Serebryanyy vek, 2012.
- Tikhomirov Boris. "Kto zhe eto tak smeyetsya nad chelovekom?". Motiv 'ontologicheskoy nasmeshki' v tvorchestve Dostoyevskogo". *Dostoevsky Studies. New Series* XVII (2013): 73–97.
- Tikhomirov Boris. "Basnya kapitana Kartuzova / Lebyadkina 'Zhil na svete tarakan...' (konteksty interpretatsii)". *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* 6 (67) (2017): 600–603.

Андреј Фаустов

ИГРА ПРИРОДЕ И КАПЕТАН ЛЕБЈАТКИН

Резиме

У раду се испитује како се принцип сличности манифестује у случају капетана Лебјаткина — јунака роман Достојевског *Зли гуси*. Кључ за схватање тог семиотичког сценарија јесте категорија „игра природе“ која се код Достојевског среће два пута — у материјалима за повест *Двојник* и у роману *Зли гуси*, као и у пишчевим раним редакцијским списима. Према семантичкој генеалогiji „игра природе“ („*lusus / ludus naturae*“) јесте познати генеалошки термин који у лексикону културе XIX века улази у круг представа о катастрофама у развоју Земље и поновном рађању живих бића. За разлику од Гољаткина који се среће са двојником и признаје његово погубно постојање, Лебјаткин примарно себе сматра лошом копијом пожељних прототипова. Такво одбацивање сопственог идентитета уклапа се код Достојевског на социјално-политичком нивоу у круг идеја које су у вези са супротстављањем стада и братства, а на нивоу поезике са сукобом хомонимије и семантичке расејаности (дисперзије).

Кључне речи: игра природе, сличност, Достојевски, Лебјаткин, природа, закон, поновно рађање, идентитет.

Оливера Жижовић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет,
olivera.zizovic@fil.bg.ac.rs

Olivera Žižović
University of Belgrade
Faculty of Philology,
olivera.zizovic@fil.bg.ac.rs

ЛАВ НИКОЛАЈЕВИЧ ТОЛСТОЈ: УМЕТНОСТ КАО ИСТИНА О ТАЈНАМА ЉУДСКЕ ДУШЕ

LEV NIKOLAJEVICH TOLSTOY: ART AS THE TRUTH ABOUT THE SECRETS OF THE HUMAN SOUL

У првом делу текста разматра се однос Лава Николајевича Толстоја према уметности и животу: од схватања уметничког дела као *изражења* до проналажења смисла живота у *исцртаживању* и *поимању истине*. Дат је и осврт на Толстојева стваралачка колебања и лична преиспитивања, периоде разочараности у уметност и његова — испоставиће се — неуспешна настојања да одустане од писања уметничке прозе.

У другом делу текста — у контексту Толстојевог стваралаштва и поетике — анализира се његов став да је „главна сврха уметности [...] у томе да испољи, *изрази истину о човековој души*, да изрази оне тајне које се не могу изнети обичном речју“, односно увид да је уметност „*микроскоп који уметник надноси над тајне своје душе* и показује те тајне заједничке свим људима“.

Кључне речи: Лав Толстој, однос живота и уметности, истина, душа, љубав.

In the first part of this article we consider the standpoint of Lev Nikolayevich Tolstoy to art and life: from understanding the work of art as a *search*, to finding the meaning of life in *researching and apprehending truth*. A review has also been provided of Tolstoy's creative turmoil and personal reappraisals, periods of disappointment in art and his — as it will turn out — futile attempts to give up writing artistic prose.

In the second part of the text — in the context of Tolstoy's creativity and poetics — we analyse his stance that “the main purpose of art [...] is to manifest, to *express the truth about the human soul*, to express these secrets that cannot be conveyed by ordinary words”, that is, the insight that art is “*a microscope that the artist brings above the secrets of their own soul* and shows these secrets universal to all humans”.

Keywords: Lev Tolstoy, relationship between life and art, truth, soul, love.

Три велика, са мало чиме упоредива уметничка дела створио је Лав Николајевич Толстој: два романа „дугог даха“, *Рајн и мир* (1864–1869) и *Ану Каренину* (1873–1877), и *сојсѣвени живоѣи* (1828–1910). Он сам највише је држао до овог трећег — сложеног, несагледивог и тешко докучивог — до живота који у целини, потпуно и до краја могу „прочитати“ и поимати само његов Творац и аутор. Ни велики романи нису, међутим, ништа мањи изазов, будући да је Толстој чак два пута постигао безмало немогуће: створио је дела која су толико непосредна и животна да читалац готово заборавља да је реч о књижевним творевинама и бива увучен у њих као у сâм живот.

Посвећеност уметности — књижевној и животној — био је императив за Толстоја, а његов циљ: деловање на људе. Непресушну животну и уметничку снагу црпио је из *ѣраѣања за исѣином*, а након што би је пронашао брижљиво се усредсређивао на њено саопштавање. Сматрао је да истина проширује свест и доприноси кретању, расту, изграђивању и унутрашњем усавршавању себе и других, што је, био је уверен, главни задатак и најважнија делатност сваког човека.

Док је најпре превасходно био усредсређен на уметничко стварање, Толстој се, с годинама, све више окретао самом животу. У оба случаја прво би зарањао у себе и подвргавао се беспштедној и бескомпромисној самоанализи, а потом посматрао и истраживао људе и свет који га окружују. Тако је долазио до драгоцених мисаоних и емотивних, духовних и психолошких, животних и уметничких увида.

Веровао је да осим уметничког дела које „зарази људе“ и „све их доведе у исто расположење“ то исто може постићи и „дело живота“, односно да читав људски живот може и треба да буде уметничко дело. „Када би људи само схватили сав значај и сву снагу уметничког дела свог живота! Када би га исто тако брижно неговали, улагали све снаге да га не покваре већ да га остваре у свој могућој лепоти. Јер ми *неѣујемо ограз живоѣа, а сам живоѣи ѣренебреѣavamo*.¹ Хтели ми <то> или не, живот је уметничко дело, јер делује на друге људе, они га посматрају“ (1969а: 550).

О Толстојевом несвакидашњем умећу да сопствени живот уобличи и од њега сачини уметничко дело сведочи, поред осталог, и огроман број биографија и студија о његовом јединственом животном путу које се интерпретативно веома разликују, а неретко су и директно противречне у тумачењу кључних догађаја, етапа, па и животне целине. Њихов број је током деценија толико нарастао да се безмало изједначио са томовима који су посвећени анализи Толстојевих књижевних творевина.

Смисао живота Толстој је, дакле, проналазио у „поимању и истраживању *исѣине*“ (1969а: 364), док је уметност, посебно како су године пролазиле, била део — важан и незаменљив — али ипак *само гео* те најважније активности и усредсређености. У време писања *Рајна и мира*, забележио је

¹ Сва истицања, уколико није другачије назначено су наша — О. Ж.

да „циљ уметника није у томе да неопозиво реши проблем, него да нагна да волимо живот у свим његовим безбројним, неисцрпљивим манифестацијама“ (1969в: 285).

Тако ће Толстој доћи и до увида: „Да би уметник деловао на друге мора да тражи, да његово дело буде тражење. Ако је он све нашао и све зна и поучава или намерно теши, он не делује. Једино ако он тражи, гледалац, слушалац, читалац, спајају се с њим у тражењима“ (1969а: 161).

Уочи свог шездесет и четвртог рођендана, Толстој ће записати у дневнику: „Када дуго живиш — као ја: четрдесет и пет година *свесно* живота² — онда схваташ како су лажна и немогућа прилагођавања животу. *Нема ниче* *с*табилног у њему. То је исто као кад би хтео да се прилагодиш текућој води. *Све — личност, породица, друштво, све се мења, растаје и преобликује*, као облаци. И не успеш још да се привикнеш на једно стање друштва, а њега већ нема, прешло је у друго“ (1969а: 521). Зато се ни човек не може означити само као добар или зао, само као глуп или паметан. „Човек *и*тче, и у њему постоје све могућности: био је глуп, постао је паметан, био зао, постао добар и обрнуто. У томе је човекова величина и због тога човека не смеш осуђивати“ (1969б: 106). Потенцијал да живи разноврсне, па и дијаметрално супротне егзистенцијалне могућности Толстој ће лично искусити, поставши чак парадигматичан пример такве судбине.

Снажније од живота на њега ће деловати једино смрт, понајпре у виду умирања њему блиских и драгих људи, а потом и смрт као неумитна и неизбежна *живојна чињеница*.³ Након губитка вољеног брата Николаја, који ће умрети од туберкулозе у септембру 1860. године, Толстој бележи да га је „тај догађај страшно одвојио од живота“ (1969а: 252). То се превасходно односило на одбацивање писања, односно књижевног рада којем, изненада, више није придавао значај, нити је у себи проналазио неопходну снагу и стрпљење за њега.

У сенци братовљеве смрти, велики трагалац за истином тих дана ће написати свом и Николајевом пријатељу, песнику Афанасију Фету: „Истина коју сам стекао за тридесет и две године је у томе да је ситуација у коју нас је неко довео најстрашнија обмана и злочин <...> Ја и схватам живот онакав какав је, као најружније, најодвратније и лажно стање. <...> чим човек дође до највишег ступња развитка, чим престане да буде глуп, постаје му јасно да је све бесмислица, превара, и да је *истина*, коју он *и*так *воли изнад све*га, да је та *истина* *с*трашна“ (1969в: 206).

² Као почетак свог пуног, свесног живота Толстој узима осамнаесту годину, не толико због формалног пунолетства колико стога што је у Казању 1847. године почео да води интимни дневник као вид самоанализе и самоспознаје.

³ Од најранијег детињства Толстој је био суочен са смрћу блиских особа. Његова мајка, Марија Николајевна, умрла је када му је било две године, док ће оца, Николаја Иљича, изгубити у деветој години живота. Потом ће, у његовој тринаестој, умрети и тетка деце Толстојевих, тетка А. И. Остен-Сакен, након чега ће се преселити у Казањ код нове теторке, тетке П. И. Јушкове.

Страшна истина је, рекло би се, спозната, а увиду о бесмислености и превари живота нема се шта ни додати ни одузети. Па ипак, будући аутор *Раӣа и мира* и *Ане Карењине*, даље бележи: „Разуме се, док постоји потреба за храном, једеш; док постоји *несвесна глупа жеља да сазнаш и да кажеш истину*, трудиш се да сазнаш и да говориш. У моралном свету то је једино што ми је остало, изнад чега нисам могао да се узвисим. Једино ћу то и радити, само не у облику ваше уметности. *Уметност је лаж, а ја не могу више да волим лећу лаж*“ (1969в: 207).

Најтежа оптужба у Толстојевом вредносном систему — лаж — сада се повезује са књижевношћу, с уметношћу. Он, међутим, чак ни тада не може да пренебрегне људску, а понајпре сопствену жељу за новим сазнањима, жељу која га љути, али којој не може да се одупре. Истина је његова храна. Њено досезање и саопштавање су, штавише, *морални задатак човека* и једино што му преостаје, једино што га увек надвисује. Трагање за истином Толстоју је на уму и у срцу чак и када се налази у самом средишту бесмисла, тада можда и понајпре.

Уосталом, он ће и на сопственој самртничкој постељи молити присутне да записују његове речи, односно увиде до којих у том одсудном часу долази и покушава да их саопшти другима, да би потом тражио да му прочитају шта су забележили. Снажна жеља да са другима подели оно што опажа, поима и осећа, наглашена окренутост ка људима и писац у њему присутни су и у часу када широм отворених очију гледа у сопствену смрт.

Никада Толстој неће одустати од тражења истине, мада ће бити периода у којима ће више или мање сумњати да је уметност погодна форма за њено уобличавање и исказивање. Кризу изазвану братовљевом смрћу успеће да превазиђе, тачније успеће да је на извесно време стави по страни и одложи њено разбуктавање. Али, након што напише два велика романа и уметнички оствари оно што је другима било и остало недостижно, сучиће се са новом, овога пута далеко озбиљнијом, свеобухватнијом и далекосежнијом кризом. Њени почеци приметни су већ током писања *Ане Карењине*, али ће криза постати неупитна тек по окончању рада на два свеобухватна, мукотрпна и исцрпљујућа романескна подухвата.

„Два пута је престала да ме интересује уметничка проза. Први пут 1875. године, када сам писао *Ану Карењину*, а други пут 1878. године, када сам се поново латио *Декабрисџа*, а затим почео *Исјовесџ*...“ (1980: 279), рећи ће свом лекару Душану Маковицом пред крај живота.

Криза ће најпре попримити облик недостатка „импулса самопоуздања“ и „вере у важност посла“, тачније понестаће му онога што је сâм назвао „енергија заблуде“: „земаљска стихијска енергија, која се не може измислити“, а без које се, опет, ништа не може почети (1969в: 493). Врхунац кризе, као што је познато, уследиће током 1881. године, када Толстој почиње интензивно да опажа и наглашено осећа зло, суровост света, сиромаштво људи, неправду и насиље који га окружују, уз истовремену непотребну раскош, бахатост, себичност, расипништво, безосећајност, али и баналност

и испразност живота виших друштвених кругова којима и сâм припада и чији је део, заједно са својом многочланом породицом и пријатељима. Очајан, Толстој не може да скрене поглед и пренебрегне или заборави оно што сада јасно види и зна, као што не може ни да све то помирљиво прихвати и настави да живи као пре.

Осврћући се на тај период свог живота, у „Предговору делима Ги де Мопасана“ (1894), написаће: „То време, 1881. година, било је за мене *доба најважњеније унутрашње преоријентације целокупнога мога погледа на свет*“, и у тој преоријентацији активност која се назива уметничком и којој сам ја раније *посвећивао све своје снаге*, не само да је за мене изгубила ону важност коју сам јој раније придавао већ ми је, због места које јој не припада, а које је заузимала у моме животу и заузима га уопште у схватањима људи из богатих класа, управо постала непријатна“ (1968: 265–266).

Другим речима, Толстојево тадашње одустајање од књижевног стваралаштва, као и његова заоштрена критика уметности — добрим делом посвећена проблемима социологије уметности, а не толико естетским питањима — били су, психолошки посматрано, у значајној мери компензаторне природе. Једна крајност — дотадашња потпуна преданост и посвећеност књижевности, морала је, зарад успостављања потоње равнотеже, замахати клатно на супротну страну и на извесно време га радикално удаљити од уметности и књижевног стварања.

Истовремено, било је то и удаљавање од сопствене друштвене класе и кругова којима је рођењем припадао, до чега је некада тако много држао. Сада је за њега то превасходно значило дистанцирање од паразитског начина живота и критички однос према покушају анестезирања испразности племићких и спахијских навика посезањем за уметничким садржајима. „Одузмите свим тим људима позоришта, концерте, изложбе, свирање на клавиру, романсе, романе, чиме се они баве убеђени да је бављење тиме врло истанчано, естетско и зато веома добро, <...> и они неће бити у стању да наставе свој живот и сви ће пропасти од досаде, туге и сазнања да им је живот бесмислен и противзаконит“ (1968: 217).

Уместо уметничкој прози, Толстој се тада превасходно окреће писању религиозно-филозофских списа, трактата, ангажованих чланака и других публицистичких текстова. Заправо, он није толико био разочаран у уметност колико је био незадовољан животом, а понајпре самим собом. У жељи да искористи ауторитет и име великог писца које је одавно стекао, Толстој одлучује да се конкретно, активно и делатно посвети животу, а не уметности која је само одраз живота.

Али чак и када се „одрицао“ уметности и „одбацивао“ сопствене књижевне творевине, аутор *Рајна и мира* и *Ане Каренине* то није чинио зато што је сматрао да је уметност ништавна или безвредна већ, напротив, због превисоких *живојинних* захтева које је пред њу постављао, а које она није могла да досегне, оствари. Ношен сопственим заоштрајеним ставовима и снажном жељом да *што пре* наступе конкретне и темељне промене

у људској свести и целокупном начину живота, Толстој је био незадовољан делотворношћу и учинком које уметност постиже у свакодневици.

У дневничкој белешци из 1888. године он наводи свој одговор Изабелу Хапгуд на питање зашто не пише: „Бесмислен посао. Књига има сувише, и *ма шта данас најписали, свети ће осјати и сви*. Када би Христос дошао и дао Јеванђеље у штампарију, једино би се даме постарале да добију аутограме и ништа више. Ми треба да престанемо да пишемо, читамо, говоримо, *треба да радимо*“ (1969а: 370; курзив — *Л. Н. Т.*).

Стога се окреће животу и истиче значај делања и опипљиве помоћи конкретном човеку. У том контексту читање новина и романа види као „средство за забаву“ и изједначава га са празним разговорима. Уместо тога предлаже: „мирно седети и мислити, или се играти с дететом бодрећи га, или искрено разговарати с човеком помажући му, или, што је главно — радити рукама“ (1969а: 372).

Па ипак, Толстојево позвање и главни „посао“ било је писање уметничке прозе; оно је било његов дар, његов рад и његова судбина и није га се могао одрећи нити га одбацити до краја живота, све и када је активно настојао и снажно желео да то учини или је пак првенство давао писању неуметничке прозе, било да је реч о религиозно-теолошким, педагошким или публицистичким списима. И сâм је то добро знао, па је током разговора са Гаврилом Русановим, у лето 1883. године — недуго након што је добио писмо од Тургенева који га је са самртничке постеље молио да не престане да пише уметничку прозу — на питање Русанова: „А хоћете ли писати? Мислим на уметничка дела...“, одговорио: „Разуме се да хоћу. Ако умеш да пишеш, онда не можеш да не пишеш, исто као што ако умеш да говориш, не можеш да не говориш“ (1980: 63).

Уметничко стварање било је и остало у самој сржи његовог бића и зато никада није престао да осмишљава, разрађује и пише књижевна дела. Стога ће и након „велике кризе“ и покушаја да се одрекне уметности, изнова досегнути највише уметничке домете, сада, додуше, искључиво у краћим формама и мање амбициозно замишљеним остварењима: у приповеткама „Смрт Ивана Иљича“ и „Кројцорова соната“, у недовршеном „Хаци Мурату“ и последњем роману *Васкрсење*. Велике замисли, налик *Рају и миру* и *Ани Карењиној*, и даље су га заокупљале: једна га је водила ка времену Петра Великог, друга ка епохи декабриста. Сакупљао је и истраживао грађу, правио нацрте, разрађивао их и почињао да пише, али је потом све напуштао и те две велике идеје су остале нереализоване. Некада су започети рукописи остајали незавршени, некада Толстој није био задовољан ниједном од написаних верзија, а некада се, како би предупредио могуће породичне несугласице, једноставно уздржавао од штампања уметничке прозе.⁴ Све време ју је, међутим, осмишљавао и писао, баш као што је и ак-

⁴ Толстој се у септембру 1891. године јавно одрекао хонорара за све што је написао и што ће написати после 1881. године, док је ауторска права за дела настала пре 1881. уступио супруги, за издржавање њихове многочлане породице. Софија Андрејевна је пак

тивно и неуморно читао, пратећи целокупну књижевну, али и филозофску, историјску, научну и публицистичку продукцију. Ипак, превасходно је био заокупљен књижевношћу, пре свега класичним делима, али и стваралаштвом својих савременика, руских и европских.

О Толстојевој неуатаживој потреби за књижевним стварањем не сведоче само уметничка дела која је објавио током живота и нацрти и рукописи који су иза њега остали, већ и безбројни записи у његовим дневницима и бележницама. Можда су ипак најречитији они из последњих дана живота, када, рецимо, два месеца пре смрти започиње приповетку „На свету нема криваца“, чинећи то, како бележи, „с таквим заносом какав одавно нисам доживео“. Месец дана касније, док чита Мопасанове приче, јавља му се жеља да прикаже „баналност живота како га ја знам, а ноћу ми је пала на ум мисао да у ту баналност унесем духовно живог човека“. „О како би то могло да буде лепо“, одушевљено понавља чак два пута, додајући: „И како ме то привлачи. То би могла бити велика ствар“ (1969б: 484, 491). Десет дана уочи смрти, подстакнут поновним читањем *Браће Карамазових* Достојевског, у сну му се јавља, како каже, „диван сиже“ за дело чија би јунакиња била налик на Грушењуку, а јунак имао обележја његовог покојног пријатеља Николаја Страхова. Уметнички рад, замисли које му навиру, које осмишљава и разрађује, дневна и ноћна размишљања, свесна и несвесна (која се пробијају у сновима), никада га нису напуштали, ма колико он понекад био вољан да их пренебрегне или одбаци.

Тако ће велики полемичар, публициста заоштрених ставова и бескомпромисни рушилац свих ауторитета (од царског, преко државног и црквеног, до уметничког и научног), осам година након што се тобоже одрекао уметности себи признати: „Само се путем уметности може деловати на оне који су у заблуди, само се тако може постићи оно што се хоће полемиком. Помоћу уметности можеш ицечайи чийавоџ човека, са свом његовом уиџробом, и одвесиџ га куда иџреба. Могу се излагати нови закључци до којих се дошло путем логичког размишљања — али спорити, побијати не треба, иџреба иџривући“ (1969а: 435).

Ни снажна Толстојева личност, ни свесно донета одлука нису успеле да га удаље од уметности, сопствене и туђе: књижевне, музичке, сценске, ликовне. Безмало деценију након што је самом себи признао да се уметношћу далеко више може постићи него полемиком, Толстој ће, у форми теоријски интониране расправе *Шта је уметност?* (1898), покушати да објасни — најпре себи, а тек потом другима — у чему је снага уметности. Истовремено, као никада пре тога, изнеће крајње заоштрени критику уметности и нових струјања у њој. Изнова ће се, дакле, рвати са својом главном животном делатношћу, „осуђивати“ је и „оправдавати“, не би ли је некако уклопио у оквире свог новоизграђеног погледа на свет.

и даље желела приходе од његове уметничке прозе, због чега је међу супружницима долазило до сукоба безмало увек када би Толстој нешто ново желео да објави, због чега је почео да избегава штампање.

Уметност је „једно од неопходних средстава за општење, без кога човечанство не би могло живети“; она је средство „неопходно за живот и кретање ка добру појединца и човечанства“; „*духовно оруђе* људског живота“ које је „немогуће уништити“; и на крају, „уметност је нешто велико“, рећи ће том приликом Лав Толстој (1968: 94, 92, 226, 245).

Уметност, дакле, изнова добија важно место у његовом вредносном систему, али се њена улога и значај сада смештају у оквире новог, преваходно *религиозног погледа* на свет. Религиозност се, међутим, овде мора узети доста широко: као највиши степен разумевања живота и смисла, добра и зла у датом времену.

За Толстоја је живот одавно постао главни и привилеговани оквир, а сада је све више то бивао и морал. Истини за вољу, морални циљ књижевности није био нека новоустановљена вредност; о њему је, чак као о *једном циљу књижевности*, Толстој размишљао већ као двадесетпетогодишњак. Тада је маштао да оснује часопис „чији би једини циљ био ширење корисних (моралних) дела“, а примали би се „само радови који имају моралну поуку“ (1969а: 114). Штампане поуке би зависило од воље аутора, али би она, по Толстојевој замисли, морала бити јасно формулисана и предочена уредништву.

Уосталом, већ у првим Толстојевим делима (*Дејиньствиу*, *Дечашићву* и *Рајним њријовейкама*), продорни поглед Николаја Чернишевског запазио је „*чистиоју морално осећаја*“, препознавши у њој посебну снагу Толстојевог талента, снагу која даје „изванредну свежину“ и „сасвим особену вредност“ његовом стваралаштву. Мада се Чернишевски дистанцира од сваког пуританства, којег се, како каже, чува јер је оно увек штетно, жури да дода да је овај млади аутор посебан случај, јер „од даха моралне чистоте умногоме зависи грациозна лепота Толстојевих дела“ (1974).

Ипак, ни у познијим годинама, када се далеко више и недвосмисленије буде посветио корисној, преваходно моралној страни уметности, Толстој, по сведочењу В. А. Посеа, из вида неће губити „магичну формулу“ по којој „прави таленат има два рамена: једно раме је етика, друго — естетика. И ако се *етика одвише њодигже онда ће се естетика сјусићити* или ће таленат бити искривљен“ (1980: 179). У својој уметности настојаће да се клони једностраности, ма колико његови лични ставови и поступци понекад били искључиви или заоштрени.

Током маја 1896. године, у једној дневничкој забелешци Толстој ће формулисати своје вероватно најзначајније одређење уметности или макар најпрецизније када је о властитом стваралаштву и поетици реч: „Главна сврха уметности, ако уметност постоји и ако има сврху, је[сте] у томе да испољи, *изрази истину о човековој души*, да изрази оне *џајне* које се не могу *изнећи* обичном речју. По томе је уметност. Уметност је *микроској* који *умейник* *надноси над џајне* своје *душе* и *џоказује џе џајне* *заједничке свим људима*“ (1969б: 56).

Уметник, дакле, полази од себе: открива, а затим и обелодањује оно универзално, општељудско што је одгонетнуо у себи. Зато је у животу

уметника од пресудног значаја самопосматрање и саморазумевање: *самосјознаја*. Толстој јој се посвећује већ од осамнаесте године, када је почео да води свој интимни дневник, што ће чинити све до смрти.⁵

Управо ће тај квалитет у његовој раној прози запазити луцидни Чернишевски. Основу Толстојевог талента он проналази у „самосталној <моралној> активности“, „самоудубљивању“ и „тежњи ка неуморном посматрању самог себе“. „Ко није проучавао човека у самом себи, никада неће стећи дубоко знање о људима. Та особеност талента грофа Толстоја <...> доказује да је он са изузетном пажњом проучавао тајне живота људског духа у *самом себи*; ово знање је драгоцене не само зато што му је омогућило да наслика унутрашње покрете људске мисли <...> већ можда још и више, јер му је дало чврсту основу за проучавање људског живота уопште, за одгонетање ликова и извора акције, борбе страсти и утисака“. Самопосматрање је, закључује Чернишевски, изоштрило Толстојево запажање и научило га да људе посматра продорним погледом (1974).

Осврћући се на тачност ових увида, који ће у пуној мери бити документовани тек након постхумног објављивања Толстојевих дневника, Виктор Шкловски запажа да Чернишевски „као да је схватио *необходности Толстојевих дневника* о којима ништа није могао знати“. Он је, штавише, наставља даље Шкловски, „за вечна времена тачно дефинисао Толстојево стваралаштво, назвавши његову суштину *‘дијалектичком душе’*“ (1977: 249, 295).

И заиста, већ те, 1856. године, Чернишевски пише: „Грофа Толстоја највише занима *сам психички процес*, његови облици, његови закони, *дијалектика душе*, да се изразимо одређеним термином“ (1974). Или, како то четрдесет година касније формулише аутор *Раја и мира* и *Ане Каренине*, усредсређен је на истину о тајнама људске душе. Седамдесетогодишњи Толстој ће суштину уметности видети у *сјајању душе са душом другог човека*, у њеној *моћи повезивања*, развоју емпатије и вршењу *„еволуције осећања“* (1968: 192, 196).

* * *

Већ у раним, *Севастопољским приповећкама* (1855) Толстојев приповедач за јунака своје приче одређује истину, рекавши да је воли свом снагом своје душе и да се труди да је прикаже у свој њеној лепоти, тим пре што

⁵ Толстојеви дневници, које је водио од 1847. до 1910. године — са значајнијим прекидима који се поклапају са годинама рада на великим романима, најпре на *Рају и миру*, а потом и *Ани Карениној* — као и свеске у којима је бележио своје мисли и запажања, објављени су у целини и заузимају чак тринаест, од укупно деведесет томова његових сабраних дела, објављених у Русији у јубиларном издању 1928. године. Ово издање уприличено је поводом стогодишњице пишевог рођења, а данас је у целини доступно на: www.tolstoy.ru.

Колико је Толстоју дневник био важан као вид контакта са самим собом, потврђује и то што је три месеца уочи смрти отпочео паралелно вођење „Дневника само за себе“, како га је насловио, знајући да му дневничке белешке други чак нескривено читају и да у свом „званичном“ дневнику више не може бити отворен и искрен колико то жели.

је истина увек била, јесте и биће лепа. Три деценије касније, у трактату *У чему је моја вера?* (1884), дакле у неуметничком тексту посебне врсте и намене, Толстој ће своје *познавање истине* схватити као *ођњени шаленај*, уверен да му је тај и такав огањ подарен како би на њему радио и просветлио друге људе. „Верујем да је једини смисао мог живота да живим у светлости која је у мени, и да је не држим под застором већ високо пред људима, како би је и они видели“ (1957: 461–462). Настављајући да преиспитује сва постојећа и општеприхваћена гледишта, Толстој ће, закорачивши у последњу декаду свог живота, а након што га Синод буде изопштио из Руске православне цркве, на изречене оптужбе одговорити управо позивањем на истину. „Почео сам с тим што сам заволео своју православну веру више од свога спокојства, затим сам заволео хришћанство више од своје цркве, сада *волим истину више од свега на свету*“. Том приликом истину је изједначио са *својим схваћањем хришћанства* (1969г: 551).

Мада ће се, очекивано, Толстојеви одговори на питање „Шта је истина?“ мењати зависно од проживљеног искуства и животне фазе у којој се буде налазио, неуморно истраживање и бескомпромисно трагање за њом биће и остати константа његовог живота. Стога је можда најтачније одређење и једини заједнички именилац сталним променама и метаморфозама склоног Толстоја: аутентични, искрени, бескомпромисни *истражалац*. Отуда његов непрестани унутрашњи раст и развој; отуда стално проширивање свести; отуда свеобухватност и неуморна тежња ка целовитости. Плаћена цена су пак немири, тескоба, хронично незадовољством собом и другима, непрекидно савладавање трења и отпора, патња и живљење супротности.

Када је о књижевној истини реч, за Толстоја је најважнија — била и остала — *психолошка истина*; она је неупитна, на њој се граде ликови и дело у целини. У књижевности се све може и сме измислити, сматра Толстој, све осим психологије која мора бити тачна. У том светлу треба посматрати и запажање које је поделио са Гаврилом Русановом, позивајући се на своју *Ану Карењину*: „Уопште моји јунаци и моје јунакиње чине понекад такве ствари какве ја не бих желео: они чине оно што *морају* да чине у *стварном животињу*, а не оно што бих ја желео“ (1980: 64–65). Аутор, дакле, следи животну истинитост и аутентичност ликова, а не сопствене ставове и етичка мерила.

Али шта је истина за Лава Николајевича?

„*Истина* је адекватан израз *сушћине предмета*“ (1968: 108). Најпре израз оног унутрашњег, а тек потом и спољашњег. Зато је самоспознаја — знање о души — неприкосновена. Толстој зна да „човек упознаје нешто потпуно само својим животом“. „Ја себе знам потпуно, целог себе“, бележи Толстој, „до застора рођења и пре застора смрти. Ја знам себе по томе што сам ја — ја. То је *највише* или, боље, *најдубље знање*. Наредно знање је знање које се добија *чулима*: ја чујем, видим, пипам. То је *знање сиољашње*; ја знам да то постоји али не знам онако као што знам себе, шта је то што видим, чујем, пипам. Ја не знам шта оно у себи осећа, зна. Треће знање још је мање дубоко, то је *знање разумом*; изведено из сопствених

чула и речју пренесено знање од других људи — мишљење, предвиђање, закључак, наука“ (1969б: 214–215).

Хијерархија је јасна и недвосмислена: највредније су унутрашње, психолошке истине, оне које воде ка самоспознаји и дубљем знању о људима, потом чулне, спољашње истине, а затим оне мисаоне, досегнуте сопственим и туђим разумом.

Из тога проистиче и други Толстојев књижевни императив, везан за *истиннијосѝ деѝаља*. Поред психолошке истине, у Толстојевој поетици само је још детаљ неупитан и неприкосновен. Детаљ мора бити тачан, истинит. Он има два извора: психолошко знање, до којег се долази када се микроскоп наднесе над тајне душе, и чулно знање, посматрање, које израста из хомеровског виђења и доживљаја света.

Отуда Толстојева истина није спољашња, уско-реалистична истина балзаковског типа. Његови ликови, очекивано, никада нису типизирани, као што се ни његов стваралачки поступак не заснива на подробном, „до најситнијих детаља, описивању *сѝољњеѝ изгледа* лица, одеће, покрета, звукова, просторија у којима се налазе личности, као и свих случајности на које се наилази у животу“. Према таквом начину Толстој је, штавише, наглашено критичан и чак сматра да би било прикладније назвати га провинцијализам уместо реализам (1968: 152–153, 209). Мада и сâм, налик својим савременицима реалистима, истину сматра „главним јунаком“ књижевног дела, она код њега никада није фиксирана, коначна, а понајмање је типизирана. Толстој увек плива узводно, увек против главних, општеважећих струја, па и оних које су устаљене у уметничком поступку реалистичког књижевног праваца чији је део.

За њега истина никада није дата већ задата. Штавише, уверен је да „стварност и истину људског постојања ваља тражити *ѝре и исѝод разума* и његових условности и конструкција“ (Јеремић: 2007: 34). Стога је, за њено исказивање, било потребно пронаћи иновативно приповедачко средство, а решење тог сложеног задатка Толстој је пронашао у *ѝехници унуѝрацњеѝ монолоѝа*, коју је установио и увео већ у раним *Севасѝољским ѝриѝоветѝкама*, а до савршенства је довео у предочавању стања Ане Карењине уочи њеног самоубиства.

Већ је Чернишевски приметио да Толстој не даје „резултате психичких процеса“: он жели да у речи смести „једва ухватљиве појаве унутрашњег живота“ својих јунака, тежећи „приказивању *ѝока осећања и мисли* у човековој глави“, „различитих тренутака душевног живота ликова“ и у њима присутних, „*најѝајансѝвенијих ѝсихичких збивања*“ (1974). Посреди су разнобојност, нијансе, трептаји и преливи у души: својеврсни унутрашњи, *ѝсихолошки имѝресионизам*.

Толстоју нису толико важна спољашња збивања колико су му значајна сва у човеку присутна осећања, неретко амбивалентна и међусобно противречна; важна су му опажања призора и утисци свих пет чула; важне су му успомене, сновиђења, размишљања и надања ликова. Зато његове унутрашње монологе карактерише испреплетаност тривијалног и озбиљног,

битног и споредног, прошлости и садашњости, предвербалног и предлогичког са оним јасно формулисаним, логичним, каузалним.

Толстој тежи што потпунијем изразу свих истовремено присутних, а различитих нивоа бића и свести, и — што је још важније — он тежи изразу свега онога што је пре и испод разумских конструкција, *џре и исџог свесџи*. Након што је наднео микроскоп над људску душу, Толстој је открио — и није у томе био усамљен — паралелно постојање *свесних намера* и, неретко њима опречних, *несвесних џежњи*. Реч је о најзначајнијем и најдалекосежнијем открићу о психи и људској природи, открићу које ће психолошка научна мисао формулисати и почети да изучава тек неколико деценија касније, почетком двадесетог века.

И Толстој је, дакле, запазио да се човеково свесно биће, мишљење о себи и свом положају у свету битно разликује од *џравих, дубоких и скривених џобуда* које *уџрављају људским џонашањем*. Док својом свешћу настоји да успостави мрежу разлога који ће га уверити у смисао онога што чини и како живи, човекове *џоџиснуџије* потребе једнако *ремеџије* и *обеснажују* његове закључке, помаљајући се, изненада, у *џресудном џренуџику* кроз неки привидно немотивисан гест, нелогичне речи или необјашњиво понашање (Јеремић 2007: 103).

Преломни, судбински одређујући душевни процеси одвијају се испод прага свести, ван рационалне, умне контроле, дакле у скривеном, *несвесном делу људске личности*. Уметничко средство којим се они могу изразити јесте унутрашњи монолог, али — треба и то нагласити — унутрашњи монолог није и једино средство израза несвесних садржаја у Толстојевом стваралаштву. Они су, наиме, превасходно уграђени у дубље, структурне нивое теста и односе између ликова, посебно оне породичне, родбинске са једне и интимне, партнерске са друге стране.

Уосталом, ни самоспознаја и зарањање у унутрашњост нису једини начини досезања истине. Друга по важности су, видели смо, чула, која човеку омогућавају знање о спољашњем свету. Зато Толстој никада није окренут искључиво оном унутрашњем. Њега интересује људско постојање у целини, па тако и спољашњи, објективни вид ствари, као и међуљудски односи, конфликти и сукоби, а посебно однос појединца и природе. У том аспекту узор му је Хомер, а ослонац, изнова, лично чулно поимање, код Толстоја посебно изоштрено, као и његово јаснопољанско искуство прајединства и склада човека и природе, у којем је живео од раног детињства.

Говорећи о васкрсењу хомерског, епског духа у Толстојевом стваралаштву, Џорџ Стејнер примећује да је и „свет Толстојевих сећања препун снаге чула“, а непрестано га испуњавају „додир, вид и мирис“. Позивајући се на Шилерово запажање „да извесни песници ’јесу природа’, а други само ’трагају за њом““, Стејнер нема ни најмању дилему: „У том смислу *Толстој је џприрода*“ (1989: 66, 67).

„Иза књижевне технике *Илијаге* и Толстојеве технике стоји слично веровање у људско биће као средиште света и у трајну лепоту света природе“, примећује Стејнер. Он наводи сродности хомеровског и толстојевског

гледништа, поред осталог издвајајући: архаични и пасторални декор; владавину чула и физички покрет; сјајну свемирску позадину смене годишњих доба; признање да су снага и живот сами по себи светиња (1989: 71, 67).

То је извор незаборавних *иесничких слика* у Толстојевом стваралаштву. Не чуди стога његово посезање за аналогijом са сликарством када настоји да објасни *шћиа је уметничкост*. У истоименом трактату Толстој пред читаоца изводи познатог руског сликара Карла Брјулова, који у свом атељеу, са неколико незнатних потеза четкицом, поправља мртву скицу једног свог ученика и претвара је у уметничко дело. Своју интервенцију Брјулов пропраћа речима: „Уметност почиње тамо где почиње *оно малчице*“ (1968: 168).

За то „малчице“, то „једва осетно“ Толстој је имао изострено око и, што је далеко важније, ненадмашни таленат да ухвати и уобличи детаље, спољашње и унутрашње. Из те вештине родиће се непосредност и животност његових романа и њихово дејство на читаоце, дејство које је измамило чувену опаску Владимира Набокова: „Када читате Тургенјева, ви знате да читате Тургенјева. Када читате Толстоја, читате га просто зато што не можете да станете“ (2006: 7).

Поетска слика је, штавише, за Толстоја „*једино средство* којим се у књижевности може *иренети уметнички садржај*“. Притом у виду треба имати да су за њега *садржина и форма* биле и остале нераскидиве; оне граде *целину*, која тек својом свеукупношћу конституише значење. Тај део значења пресудан је у Толстојевом делу. Дело се може назвати уметничким „само онда кад [садржински] открива нову страну живота“, када је његова форма „добра, лепа“ и „одговара садржини“ и, што је за Толстоја најважније, када је став уметника према предмету који обрађује *искрен*, односно када уметник „верује у оно што приказује“ (1968: 295–296, 292).

Трећи вид знања, онај најмање дубок јер се досеже разумом, вредан је само када је човекова мисао *лична*, када се до ње дошло *искусством*, када је *проживљена*. Само таква мисао покреће живот и нуди одговоре на питања душе. *Тућа* мисао се може запамтити и научити, али се она прима искључиво умом и стога не утиче на живот.

Уметничко дело мора бити *искрено и ауџенџично*. Само на тај начин уметност успева да пренесе истине „из области знања у област осећања“ (1968: 236). Толстој, дакле, сматра да спознаје — оне до којих је уметник дошао унутрашњим понирањем у себе, чулним опажањима спољашњег света и разумским разматрањима — посредством уметности треба *ирансформисати у осећања*.

Имајући у виду примере које наводи,⁶ чини се да осећања овде треба схватити доста широко: као човеково *осећање живојта* и свог места у свету. Властито аутентично животно осећање уметник преноси другима; оно одражава ауторов *јединствени осећај човека и светиа*.

⁶ Толстојеви примери су: самоодрицање и покорност судбини или богу у драми, одушевљење залубљених у роману, осећање сладострашћа на слици, бодрости у свечаном маршу у музици, комичности у смешној анегдоти, осећање тишине вечерњих пејзажа.

Говорећи о тајанственој несаопштивности уметности, у трактату који јој посвећује, Толстој каже: „Кад би се речима могло објаснити оно што је уметник хтео да каже, он би то и рекао речима. А он је то *рекао њомоћу своје уметности*, зато што се на други начин није могло приказати то *осећање* које је доживео“ (1968: 163).

Мада не престаје да инсистира на значају људског разума и *усавршавању* као „главној човековој делатности“, која се превасходно „састоји у разбистравању *свести*“ (1969б: 34), Толстој не губи из вида ни снагу осећања, која „не само да не потпадају под наших пет чула, већ не потпадају ни под разум“. Зато „није довољно да само *мисао* руководи“ књижевним делом; „потребно је да [оно] буде прожето и *осећањем*“ (1969а: 60, 115). Идући тим путем до краја, Толстој долази до увида о неопходности *усавршавања осећања* и њиховој *еволуцији*, која се може постићи посредством уметности.

* * *

Уметност води *стајању душе са душом другог човека*, сматра Толстој. Али шта је душа? Шта све она обухвата? Може ли се, макар приближно, одредити шта Толстој подразумева под овим појмом?

Мада је душу тешко ближе одредити и дефинисати, сви који су о њој говорили и постулирали њено постојање — било у оквиру религије, филозофије, психологије или уметности — углавном се слажу да је душа оно што је суштаствено и најзначајније у човеку. Под душом се увек подразумева *нематеријална* супстанца. Душа је принцип живота и мишљења; невидљива животна снага; покретачка сила живота; витални принцип у људском бићу. Она врши све менталне и психичке активности, па се у психологији сматра збиром свих осећања, савести и ставова. Религија под овај појам подводи бесмртни, нематеријални део човека, онај који има божанско порекло.

Како ће душа бити одређена и схваћена зависи од епохе, историјског тренутка, културе, религије и области у оквиру које се о њој говори, али и од личног доживљаја и поимања сваког појединца. Захваљујући дугој традицији и разноликим схватањима која су се уобличавала кроз векове, у души су се спајали: разум, савест и виши нивои свести, осећања и нагони, па и пожуда, страст и љубав, воља и храброст, рационалне и ирационалне компоненте, људско и божанско.⁷

Будући да Толстој целину никада не губи из вида, људска душа за њега није само спој разума и осећања, већ много више од тога. Тачније, с временом се и Толстојево поимање душе ширило, мењало и трансформисало, да би у последњој етапи, две године уочи смрти, записао: „Некада сам мислио да је *разум* (поимање) *главна особина* *човеке* *душе*. То је било погре-

⁷ Видети, за ову тему инструктивне и опсежне студије Улеа Мартина Хејстада, *Културна историја душе*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2011 и *Културна историја срца*, Карпос, Београд, 2018.

шно и ја сам то нејасно осећао. *Разум је само оруђе ослобођења*, манифестовања *суштинине душе — љубави*“. Овај увид означиће у свом дневнику као „врло важан“ (1969б: 328).

Тако ће за позног Толстоја љубав постати суштина душе, основ и темељ унутрашње спознаје света, спознаје која је опречна грубом, али исто тако неизбежном, спољашњем, чулном начину. Унутрашња спознаје најпре захтева упознавање себе путем љубави, потом других бића „љубављу према њима“ и, на крају, преношење „*мислима* у другог човека, животињу, биљку, чак и камен“ (1969а: 543).

Тим начином — који Толстој назива љубављу према животу и свему постојећем — успоставља се „нарушено јединство међу бићима“, а свет се сазнаје *изнутра*. Човек излази из себе и улази у другог. Тако може „ући у све“, а „све значи — сјединити се са Богом, са *Свим*“ (1969а: 543; курзив — Л. Н. Т).

Тако се човек „заражава“ осећањима других људи, „весели (се) туђој радости“, „пати туђом несрећом“, а душа му се стапа са душом другог човека. „Управо у томе *ослобођењу личности од своје њдовојености* од других људи, од своје *усамљености*, у том стапању личности с другима и лежи основна привлачна снага и особина уметности“ (1968: 192, 193).

Овде је добрим делом реч о *емпатији*, која ће као термин постати део етичког вокабулара, најпре естетског а потом и психолошког, тек у XX веку. Баш као и код Толстоја, под емпатијом се у почетку подразумевало уживљавање приликом рецепције неког уметничког дела, да би се касније почело говорити и о *уосећавању* у емоционална стања, мишљења и понашања других људи. Емпатија представља непосредно *сазнавање* и стога резултира *знањем* *шта неко осећа и мисли*. Она, дакле, подразумева *уосећавање* али и *замисао* о томе како неко мисли и шта осећа у датој, конкретној ситуацији. Није, дакле, посредни пуко *саосећање*, када смо поред некога и *саосећамо* са њим, већ је реч о својеврсном *уосећавању*, уживљавању у другу особу и стављању у њену животну позицију. То је истовремено и мисаони и осећајни и интуитивни процес, веома захтеван јер у исти мах ангажује више функција личности или, да се изразимо у Толстојевом духу, захвата *целину душе*.

У крајњој инстанци, процес емпатије — подржан снагом љубави — сједињује појединца са другим људима, са светом и свим што постоји, па и са Богом. Уосталом, *душа* је *божанска*, блиска Богу и истини. Толстој, штавише, сматра да је истина људима приступачна управо „зато што је *човечија душа божанска искра, сама истина*“ (1969б: 200). Он каже да о души зна једно: „душа тежи да се приближи Богу. А шта је *Бог*? То је *оно чији је делић моја душа*. И то је све“ (сведочење А. М. Горког 1980: 394).

У крајњем исходу, живот за Толстоја значи „*јовећање своје душе*“ (1969б: 231), а срећа се мери тиме колико је човек раширио и усавршио своју душу. Стога сваки други рад, осим рада на души, почиње да сматра бесмисленим.

Тако од *императива исције* Толстој постепено долази до *императива душе*, што потврђују и животне етапе које препознаје у развоју човека, а одређује их у последњој декади свог живота, етапе које заправо најтачнији приказују станице Толстојевог унутрашњег пута. Ту је најпре „усхићење од *сознања исције*“, које прати „жеља и нада да се она одмах *оствари*“. Потом наступа „разочарање у могућност да се она *оствари у свећу*“, али се јавља „нада да се *оствари у сојсјивеном живоју*“. Следи „разочараност и у то, и *очајање*“, да би у последњој етапи императив постао: „*све за душу*, не водећи рачуна о последицама“ (1969б: 186).

ЛИТЕРАТУРА

- Јеремић Љубиша. *Мала књижа о Толстоју*. Београд: „Филип Вишњић“, 2007.
- Стејнер Џорџ. *Толстој или Достоевски: оглед по супротности*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1989.
- Толстој Лев Николаевич. „В чем моя вера?“. Толстој Лев Николаевич. *Произведения 1879–1884 гг. Полное собрание сочинений*. Т. 23. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1957.
- Толстој Лав Николајевич. „Одговор на одлуку Синода“. Толстој Лав Николајевич. *Публицистички сјиси 1855–1909*. Београд: Просвета — Рад, 1969г.
- Толстој Лав Николајевич. *Дневници 1847–1894*. Београд: Просвета — Рад, 1969а.
- Толстој Лав Николајевич. *Дневници 1895–1910*. Београд: Просвета — Рад, 1969б.
- Толстој Лав Николајевич. *Писма 1845–1886*. Београд: Просвета — Рад, 1969в.
- Толстој Лав Николајевич. *Чланци о уметности и књижевности*. Београд: Просвета — Рад, 1968.
- Толстој у сећањима савременика*. Нови Сад: Матица српска, 1980.
- Хејстад Уле Мартин. *Културна историја душе*. Нови Сад — Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2011.
- Хејстад Уле Мартин. *Културна историја срца*. Београд: Карпос, 2018.
- Чернышевский Николай Г. „Детство и отрочество; Военные рассказы графа Л. Н. Толстого СПб. 1856“. *Библиотека отечественной классики: Н. Г. Чернышевский. Собрание сочинений*. В 5 т. Т. 3. „Литературная критика“, Москва: Правда, 1974. http://az.lib.ru/c/chernyshewskij_n_g/text_0240.shtml
- Nabokov Vladimir. *Eseji: Lav Tolstoj; Maksim Gorki*. Београд: NNK, 2006.
- Šklovski Viktor. *Lav Tolstoj*. Т. 1. Subotica — Београд: Minerva, 1977.

REFERENCES

- Chernyshevskij Nikolaj G. „Detstvo i otrochestvo; Voennye rasskazy grafa L. N. Tolstogo SPB. 1856“. *Biblioteka otechestvennoj klassiki: N. G. Chernyshevskij. Sbranie sochinenij*. V 5 t. T. 3. „Literaturnaya kritika“, Moskva: Pravda, 1974. http://az.lib.ru/c/chernyshewskij_n_g/text_0240.shtml
- Hejstad Ule Martin. *Kulturna istorija duše*. Novi Sad–Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2011.
- Hejstad Ule Martin. *Kulturna istorija srca*. Београд: Карпос, 2018.
- Jeremić Ljubiša. *Mala knjiga o Tolstoj*. Београд: „Филип Вишњић“, 2007.
- Nabokov Vladimir. *Eseji: Lav Tolstoj; Maksim Gorki*. Београд: NNK, 2006.
- Stejner Džordž. *Tolstoj ili Dostojevski: ogled po suprotnosti*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1989.

- Šklovski Viktor. *Lav Tolstoj*. T. 1. Subotica — Beograd: Minerva, 1977.
- Tolstoj Lev Nikolaevich. „V chem moya vera?“. Tolstoj Lev Nikolaevich. *Proizvedeniya 1879–1884 gg. Polnoe sobranie sochinenij*. T. 23. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1957.
- Tolstoj Lav Nikolajevič. „Odgovor na odluku Sinoda“. Tolstoj Lav Nikolajevič. *Publicistički spisi 1855–1909*. Beograd: Prosveta–Rad, 1969g.
- Tolstoj Lav Nikolajevič. *Dnevnic 1847–1894*. Beograd: Prosveta — Rad, 1969a.
- Tolstoj Lav Nikolajevič. *Dnevnic 1895–1910*. Beograd: Prosveta — Rad, 1969b.
- Tolstoj Lav Nikolajevič. *Pisma 1845–1886*. Beograd: Prosveta — Rad, 1969v.
- Tolstoj Lav Nikolajevič. *Članci o umetnosti i književnosti*. Beograd: Prosveta — Rad, 1968.
- Tolstoj u sećanjima savremenika*. Novi Sad: Matica srpska, 1980.

Оливера Жижович

ЛЕВ НИКОЛАЕВИЧ ТОЛСТОЙ ИСКУССТВО КАК ПРАВДА О ТАЙНАХ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ДУШИ

Резюме

Аутентичный и бескомпромиссный искатель — это общий знаменатель Льва Николаевича Толстого, склонного к разного рода метаморфозам. Его поиски — как в жизни, так и в творчестве, касались преимущественно исследования и понимания истины.

Когда дело доходит до литературы, для Толстого самая важная — была и остается — психологическая правда; она бесспорна, персонажи и произведение в целом строятся на ней. По Толстому, можно и позволено придумать все, кроме психологии, которая должна быть точной. Помимо психологической правды, бесспорной и неприкосновенной является только еще деталь.

А «истина есть», как он отмечает, «соответствие выражения с сущностью предмета». Сначала выражение внутреннего, и только потом внешнего. Познавательная иерархия для него ясна и однозначна: наиболее ценными являются внутренние, психологические истины, ведущие к самопознанию и более глубокому познанию людей, затем чувственные, внешние истины, а затем мыслительные, достигаемые собственным и чужим разумом.

В дневниковой записи за 1896 год автор *Войны и мира* и *Анны Карениной* сформулирует свое, возможно, самое важное определение искусства или, по крайней мере, самое точное, когда речь идет о собственном творчестве и поэтике: «Главная цель искусства, если есть искусство и есть у него цель, та, чтобы проявить, высказать правду о душе человека, высказать такие тайны, которые нельзя высказать простым словом. От этого и искусство. Искусство есть микроскоп, который наводит художник на тайны своей души и показывает эти общие всем тайны людям».

Поэтому Толстой в своем творчестве стремится к максимально полному выражению всех одновременно присутствующих и разных уровней бытия и сознания, и — что более важно — он стремится к выражению всего того, что до и под сознанием. Поставив микроскоп над человеческой душой, Толстой обнаружил — и в этом он был не одинок — параллельное существование сознательных намерений и нередко, противоречивых им, бессознательных стремлений. Это самое важное и далеко идущее открытие о психике и человеческой природе, открытие, которое психологическая научная мысль сформулирует и начнет изучать только несколько десятилетий спустя, в начале двадцатого века. Особая заслуга Толстого, однако, заключается в том, что он нашел художественные средства чтобы выразить это, начиная с тех, которые он включил в более глубокие, структурные уровни текста и отношения между персонажами и заканчивая внутренним монологом, который окажется настолько важным для последующей мировой литературы.

Ключевые слова: Лев Толстой, отношение жизни и искусства, правда, душа, любовь.

Елена Гордеева
Национальный исследовательский
Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского
elgord1@yandex.ru

Elena Gordeeva
National Research
Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod
elgord1@yandex.ru

ТАНАТОЛОГИЧЕСКИЙ ДИСКУРС
РОССИЙСКОЙ БИБЛИОГРАФИЧЕСКОЙ ПЕРИОДИКИ
КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВВ.

THANATOLOGICAL DISCOURSE
OF RUSSIAN BIBLIOGRAPHIC PERIODICALS OF THE END
OF THE 19TH — THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

На материале специализированных библиографических изданий и, прежде всего, *Библиографических известий*, журнала Русского библиографического общества, рассматриваются траурные тексты, посвященные деятелям русской культуры конца XIX — начала XX вв. Автор статьи показывает, что эти тексты вбирают в себя черты некролога, эпитафии и траурной речи. Сделан вывод о том, что некрологический текст в русской культуре указанного периода представляет собой гибридный жанр, включающий элементы журналистских, рекламных и PR-текстов.

Ключевые слова: некролог, эпитафия, траурная речь, библиографический журнал, *Библиографические известия*.

Based on materials of specialized bibliographic periodicals and especially *Bibliograficheskiye Izvestiya*, the magazine of Russian Bibliographic Society, we consider mourning texts dedicated to personalities of Russian culture in the late 19th and early 20th century. The author proves that these texts incorporate features of an obituary, an epitaph and an eulogy. It is concluded that an obituary text in Russian culture of this period is a hybrid genre that includes elements of journalistic, advertising and PR-texts.

Key words: obituary, epitaph, eulogy, bibliographic magazine, *Bibliograficheskiye Izvestiya*.

В научной литературе сложилась традиция обсуждения некрологических текстов, опубликованных в российских периодических изданиях, либо с учетом их жанрового своеобразия (Рейтблат 2014), либо с точки

зрения содержательного наполнения. Наиболее распространенным является второй подход, в рамках которого рассматриваются траурные тексты, посвященные конкретным личностям. В контексте литературоцентричного развития русской периодики чаще других анализировались некрологи, написанные на смерть писателя (Жилякова 2011; Ипатов 2016; Надточий 2022; Прохорова 2015; Соболева 2021; Строгонова 2016) и посвященные М. Ю. Лермонтову, Н. А. Некрасову, Ф. М. Достоевскому, А. П. Чехову и др. Нередко в подобных исследованиях в центре внимания не только личность героя некрологического текста, но и его автора, зачастую также известного писателя или философа (Н. М. Карамзина, В. С. Соловьева, М. А. Алданова и др.) (Картаусова 2010; Онишко 2018; Черкасова 2022).

С учетом преобладающих тематических предпочтений исследование танатологического дискурса обычно проводилось на материале универсальных или литературно-художественных изданий. Нам удалось выявить лишь статью Ю. В. Лазарева, посвященную некрологическим текстам в специализированной педагогической журналистике (Лазарев 2012). Подобное направление научных поисков, связанное с изучением траурных текстов в специализированной периодике, представляется нам перспективным, что найдет отражение в настоящей статье и будет распространено на российские библиографические журналы.

Предпринятое исследование предполагает не только введение в научный оборот нового эмпирического материала, но и уточнение некоторых аспектов в выделении жанров журналистики и публицистики. Нам представляется, что отдельные исследователи, пишущие о некрологах, слишком широко интерпретируют границы этого информационного жанра, функциональное назначение которого сводится к извещению аудитории о смерти, прежде всего, известных людей, что принципиально отличает его от такого художественно-публицистического жанра, как эпитафия. Как указывает исследователь в области теории жанров журналистики А. А. Тертычный, «в отличие от некролога, в котором превалирует информационное начало, т.е. сообщение читателю вполне конкретных данных из биографии усопшего, сведений о причине его смерти, месте и времени похорон, эпитафия выступает как напоминание о достоинствах умершего человека, представленных в их социальном аспекте» (Тертычный 2002: 294). Именно это делает эпитафию предельно оценочным и авторско-субъективным жанром.

Кроме того, некоторые попытки рассмотрения некролога как сложного жанра, взаимодействующего с другими типами текстов, требуют продолжения. Так, А. В. Громова, исследующая творчество Б. К. Зайцева, полагает, что «разновидностью жанра литературного портрета можно считать некролог» (2008: 112). Н. В. Картаусова, автор статьи «Некролог как своеобразная форма литературного портрета», как это ни парадоксально с учетом названия исследования, рассматривает «литературный портрет как жанр некрологической прозы» (2010: 99), вместе с тем, говорит о существо-

вании такого жанра как «некролог-портрет» и считает эпитафию одной из наиболее изученных форм некролога.

Несмотря на некоторые противоречия, подмеченные в подходах к изучению некролога, согласимся с большинством авторов в том, что, отличаясь большой свободой выражения, он может включать в себя элементы других жанров.

Следует учитывать не только размывание жанровых границ, совмещение в одном тексте признаков разных жанровых форм и их взаимовлияние, но и включение в некрологические тексты приемов из других сфер коммуникации, например, рекламы и PR.

А. А. Миронова правомерно заметила, что «неоднократное применение в начале XX в. жанра некролога в качестве рекламного позволяет говорить о формировании отношения к феномену рекламы, его “мимикрии” под любой жанр» (2011: 308).

Мы предлагаем рассматривать некрологический текст в русской культуре рубежа XIX–XX вв. как гибридный жанр, включающий в себя не только элементы журналистских и рекламных, но и PR-текстов, причем как письменных, так и тех, что рассчитаны на устную коммуникацию.

Исследователь жанровой системы современных PR-текстов А. Д. Кривоносов, подобно А. И. Рейтблату, автору статьи «Некролог как биографический жанр» (Рейтблат 2014: 195–202), считает некролог разновидностью биографии и отмечает, что в нем «структурой и собственно текстом подчеркивается связь умершего и фирмы, организации» (Кривоносов 2002: 176).

На рубеже XIX–XX вв. в России появились многочисленные профессиональные объединения в сфере издательского и книготоргового дела, демонстрирующие как серьезный подъем в данной отрасли, так и процессы формирования библиографической мысли. Большинство возникавших обществ обзаводилось собственными печатными органами. Так, Общество книгопродавцев и издателей выпускало книготорговый, издательский и литературный журнал *Книжный вестник* (1884–1916), создание Русского библиографического общества при Московском университете и Русского библиографического общества в Санкт-Петербурге также было сопряжено с изданием таких журналов, как *Книговедение* (1894–1896), *Литературный вестник* (1901–1904), *Библиографические известия* (1913–1927, 1929). Кроме периодики, выходившей при указанных обществах, на рубеже веков появляются многообразные библиографические журналы, издававшиеся при участии известных библиофилов, библиографов, людей, изучавших русскую печать и культуру.

В связи с тем, что в рассматриваемый период зачастую бытовало еще расширительное толкование понятия “библиография”, содержание отдельных изданий выходило за рамки программ журналов именно библиографической направленности. Называясь “библиографическими”, они выполняли функции книговедческих, а иногда и историко-литературных журналов. Именно это обстоятельство, по нашему мнению, способствовало

в некоторых случаях их долговечности и формировало спрос на них читательской аудитории. По существу, эти издания являлись журналами, рассчитанными не столько на узкий круг профессионалов, сколько на всех, кто интересовался судьбами словесности, что при литературоцентричном характере развития дореволюционной российской культуры и журналистики соответствовало запросам более широкой аудитории образованных читателей. В связи с подобной дихотомичностью российских библиографических изданий, сопряженной с включением их в контекст как специализированной, так и универсальной периодики, представляется интересным проследить своеобразие их жанрового инструментария, в том числе связанного и с танатологическим дискурсом.

Отдельную группу среди интересующих нас текстов составляют традиционные некрологи, небольшие по объему, «стилистически нейтральные сообщения о смерти с кратким рассказом о жизненном пути покойного, его характеристикой» (Лазарев 2012: 111). Они присутствовали почти во всех библиографических журналах и объединялись в рубрику «Некролог». Однако, если подобный текст посвящался человеку, имевшему отношение к миру словесности, то наблюдалось содержательное и эмоциональное приращение смысла. Это прослеживается, например, в некрологической публикации *Книжного вестника*, размещенной в связи со смертью Е. Я. Панаевой: «Урожденная Брянская, дочь трагика Я. Г. Брянского, Е. Я. впоследствии вышла замуж за известного И. И. Панаева, издававшего в то время вместе с Некрасовым “Современник”. В последнем журнале начала свою литературную деятельность и Е. Я., под псевдонимом Н. Станицкого (1848 г.), повестями и романами. <...> Кроме “Современника”, она писала в “Иллюстрированном альманахе”, в “Сборнике для легкого чтения”, а в последнее время в “Историческом вестнике” и в “Русской жизни”, где были помещены ее мемуары, не отличающиеся, впрочем, большою достоверностью и беспристрастием» (Некролог: 146–147). Вернемся к мысли о рекламной функции, присущей некоторым некрологическим текстам рубежа XIX–XX вв. Перечисление изданий, в которых сотрудничал покойный, могло стимулировать их сбыт, а, значит, способствовать превращению некролога в библиографическую рекламу. Заметим также, что хотя анализируемый текст является анонимным, в нем присутствуют элементы оценочности, в частности не соблюдается один из основных принципов танатологического дискурса: “De mortuis aut bene aut nihil”. Анонимный автор текста не склонен к панегирическому стилю: «Талант Е. Я. не был выдающимся, но ее повестям и романам нельзя отказать в некоторого рода наблюдательности и живости» (Некролог: 146–147).

Согласимся с Ю. В. Лазаревым в том, что информационный некролог, зародившийся на страницах газеты, в специализированном журнале трансформировался: «Журнал, уступая газете в оперативности подачи информации, имел возможность выйти за пределы простой констатации, осмыслить факт смерти человека» (2012: 110), более рельефно показать его про-

фессиональную жизнь и те общечеловеческие ценности, которым он служил. Таким, например, является некролог М. И. Семевскому, издателю-редактору исторического журнала *Русская старина*, написанный его коллегой, редактором журнала *Библиограф* Н. М. Лисовским. В этом тексте подробно сообщается причина смерти, приводятся важные биографические сведения, выделяются основные этапы карьеры, в особенности те, что связаны с литературой и журналистикой, перечисляются 15 периодических изданий, в которых он участвовал, но особо выделяется его главное детище: «С 1-го января 1870 г. Мих. Ив. начал издавать “Русскую старину”, и вышедшие при его жизни 267 ежемесячных книжек этого журнала послужат лучшим памятником почившему неутомимому и энергичному труженику науки, который смиренно любил свое дело, умел находить для журнала зачастую очень ценный материал и на страницах своего издания дал много такого, что без Мих. Ив., быть может, даже еще покоилось бы в архивных связках мало кому доступных» (Н. Л. 1892: 137). И хотя этот текст подписан не полным именем журналиста, а криптонимом Н. Л., который иногда использовал известный исследователь российской периодической печати Лисовский, можно утверждать, что он несет на себе печать авторской личности, характеризуется особой эмоциональностью, выразительностью и оценочностью. Все это позволяет говорить о данной некрологической публикации как о материале, который сочетает в себе информационную и воздействующие функции, что включает его в публицистический дискурс.

К отдельной группе траурных публикаций исследователь Ю. В. Лазарев относит «некрологи-воспоминания»: «Публицистичность текстов этого типа определяется личностным отношением авторов, в качестве которых выступают либо ученики, либо коллеги» (2012: 113). Здесь важно не просто изложить жизненный путь героя, но и показать нравственные основы его личности, гражданскую позицию, профессиональные и общечеловеческие черты.

Некрологические тексты в библиографических журналах — это, как правило, развернутые публикации с подробным анализом деятельности покойного и ярко выраженной авторской интенцией (скорее эпитафия, чем некролог), поскольку написаны они были коллегами умершего, где «биограф, реконструируя жизнь своего персонажа, создавая ему биографию, идентифицируется с ним, “собирает” тем самым себя, проясняет и иерархизирует свои жизненные цели и ценности» (Рейтблат 2014: 189).

Мы солидаризируемся с Е. А. Черкасовой, утверждающей, что жанр авторского некролога должен быть отделен от неавторской заметки (2022: 331). В авторских траурных текстах происходит переработка собственного жизненного опыта публициста, что связано в том числе с диалогичностью подобных публикаций, с созданием диалога на уровнях автор — умерший, автор — читатель, читатель — умерший и др.

Особый интерес с точки зрения публикации авторских траурных текстов представляет журнал *Библиографические известия* — орган Русского библиографического общества (РБО) при Московском университете, бессменным редактором которого был Б. С. Боднарский. Уже в 1913 году, первом для издания журнала, Боднарский создает авторские некрологи на смерть членов Общества. Так, в некрологическом тексте, посвященном Ю. П. Шидловскому, читаем: «Без чувства невыразимой боли нельзя было глядеть 3 марта (в день похорон Ю. П.) на великолепные шкафы, расставленные по стенам обширной квартиры покойного, на все (их много) ящики каталога, на всю ту книжную роскошь, которая пережила своего хозяина... Последняя незаконченная полка, последняя недописанная стопка библиотечных карточек были немymi свидетелями той трагедии, которая совершилась. <...> Беспощадная смерть похитила его в тот момент, когда жизнь наиболее властно влекла его к себе <...>; когда он начал пожинать плоды своей культурно-трудовой жизни, видя вокруг себя сплоченную группу преданных ему и готовых идти по одной с ним дороге людей... Пусть же память о нем будет светочем для этих осиротелых путников, из среды которых неумолимая судьба вырвала любимого друга-вождя» (Боднарский 1913: 170). Хотя этот текст несет на себя печать корпоративной солидарности и направлен на поддержание корпоративной культуры членов РБО, в целом он несколько удивляет использованием ярких эпитетов, цветистых метафор и общим пафосным стилем, который Боднарский как автор некрологов сумел преодолеть в послереволюционный период.

В 1920 г. Б. С. Боднарский становится председателем Общества. Именно благодаря его лояльности к новой власти какое-то время удавалось сохранить и РБО, и его издание. Однако полиграфический кризис, разразившийся в то время в стране, не мог не отразиться на издании журнала. С августа 1918 г. из-за полного отсутствия средств выход *Библиографических известий* был приостановлен, хотя подготовка номеров продолжалась. Издание журнала возобновилось лишь в 1922 г., когда был напечатан № 3/4 за 1917 г. Как видим, говорить об оперативности издания не приходилось, что отразилось и на публикации траурных текстов (необходимость печатать традиционные некрологи, извещавшие о смерти членов Общества, фактически отпала, поэтому на первый план выходит эпитафия). Номера за 1918 г. вышли в 1923 г. С 1921 по 1929 г. журнал превратился в ежегодное издание: 4 номера выходили в одной книжке.

В *Библиографических известиях* сотрудничали выдающиеся российские библиографы, библиотекари, деятели культуры, такие как С. А. Венгеров, Н. В. Здобнов, М. Н. Куфаев, Н. М. Лисовский, А. М. Ловягин, Н. А. Рубакин, А. Д. Торопов и др. Примечательно, что жизненный путь большинства из них закончился либо сразу после Октябрьской революции, либо в 20-е годы.

Именно поэтому одним из жанров, часто встречаемых на страницах *Библиографических известий*, становится “библиографический некролог”

(Орлов 1924: 28), посвященный тем членам Общества, которые зачастую преждевременно умирали, не сумев вынести революционных потрясений. С 1917 по 1924 г. РБО потеряло 28 действительных своих членов и 11 сотрудников. В 1910–1930-е гг. Б. С. Боднарский более 30 раз выступал на заседаниях Общества с докладами, посвященными памяти своих коллег и обнаружил способность «создавать живые, яркие, выпуклые, словно движущиеся, словесные портреты» (Берков 1957: 54). Тексты этих выступлений публиковались в *Библиографических известиях*. Размещение на страницах журнала многочисленных траурных публикаций осуждалось некоторыми членами Общества (Васькова 1989: 114). Как бы то ни было, но именно эти библиографические некрологи документируют историю не только Русского библиографического общества, но и России в целом, иллюстрируют, в большинстве случаев, трагические последствия новых социально-экономических реалий для судеб людей, преданно служивших делу русской книги.

Так, на страницах № 3/4 журнала за 1920 г. находим некрологический текст, написанный самим редактором, в связи с кончиной С. А. Венгерова. Среди прочего читаем: «В последнее время личная жизнь С. А. сложилась для него ужасно. Точно по мановению злого жезла, семья его распалась: отошла в вечность жена, за ней — почти все дети <...>. С. А. остался одиноким. Желая заглушить душевную боль, он весь ушел в библиографию, он буквально забывал себя, — даже питался, можно сказать, случайно — с уличных лотков. Этим он и добил свой, казалось, еще очень крепкий организм: схватил дизентерию, и, несмотря на все усилия врачей, погиб» (Боднарский 1920: 58). Обычно некрологическая литература данного периода носила не только ретроспективный, но и перспективный характер. Библиографам хотелось верить в то, что дело их учителей и коллег будет развиваться, а жизнь, отданная служению книге, прожита не напрасно, о чем, в частности, свидетельствует концовка данного некролога: «Угасла жизнь большого библиографа. Но живы его труды, живы и многие близкие свидетели этих трудов. Эти свидетели, эти друзья С. А. ныне группируются в созданном покойным научном библиографическом центре — Институте книговедения. И мы верим, что в их руках дело С. А. будет развиваться во славу почившего» (Боднарский 1920: 58).

Отечественные книговеды и библиографы со своими коллекциями редчайших книг, персонифицируемыми в танатологическом дискурсе *Библиографических известий*, нуждались в опеке, в подходящих условиях, в стабильности. Социальные потрясения, вызванные революцией, убивали их и их книжные сокровища, даже если они и принимали новую Россию, как это было в случае с Н. М. Лисовским, известным каждому исследователю в области истории журналистики по книге «Русская периодическая печать».

После его смерти, наступившей в 1920 г., журнал *Библиографические известия* не только дает некролог «Памяти Н. М. Лисовского», написанный Боднарским, но практически весь номер (№ 1/4) за 1921 г. посвящает

этому деятельному члену РБО (А. Г. Фомин «Н. М. Лисовский как пионер академического преподавания книговедения в России», А. И. Малейн «Николай Михайлович Лисовский и его “Библиограф”», С. И. Синяев «Труды Н. М. Лисовского в области русской периодической печати»).

В тексте Боднарского, посвященном Н. М. Лисовскому, читаем: «Следуя хронологически за трудами и днями Н. М., мы подходим к новой полосе в государственной жизни русского общества — “октябрьским дням”. <...> Безумцы, во образе анархистов, устроив свою цитадель в доме бывш. Купеческого клуба на Дмитровке, находящемся визави дома, в котором жил Н. М., без дальних слов решили захватить и этот дом, выселив предварительно из него всех обитателей. Спешно выбраться Н. М. было абсолютно невозможно. Действительно, для тех, кто хотя бы раз видел книжную обстановку Н. М., ясна невыполнимость анархических требований» (Боднарский 1921: 12).

Трагическим обстоятельством, доведшим до самоубийства Д. В. Ульянинского, почетного члена РБО, неоднократно публиковавшегося на страницах журнала, посвящен практически весь № 1/2 *Библиографических известий* за 1918 г. В некрологе «Памяти Д. В. Ульянинского», написанном Р. Брандтом, находим следующее: «Любовь свою к книге Д. В. Ульянинский запечатлел смертью. Лишенный советским правительством места и квартиры, он совершенно потерялся при мысли о судьбе своего книжного сокровища, пошел на Курский вокзал и лег под поезд...» (Брандт 1918: 4). Особенностью послереволюционных траурных текстов, размещаемых в библиографических журналах, был их особый социально-критический пафос, что могло, в частности, вызывать и цензурные проблемы с публикацией. Подобные материалы акцентировали не только нравственные ориентиры героя текста, но и гражданскую позицию автора, высвечивая его диалогические отношения как с умершим, так и с читательской аудиторией.

Выпуску номеров *Библиографических известий*, посвященных наиболее деятельным членам РБО, предшествовали особые заседания Общества: «Таковы были собрания, посвященные памяти Николая Михайловича Лисовского, Дмитрия Васильевича Ульянинского и Удо Георгиевича Иваска, — тех, которые беззаветно любили книгу и сгорели в пламени этой любви» (Орлов 1926: 9). Тексты докладов, посвященные памяти членов Общества, зачитанные Боднарским и его коллегами на этих заседаниях, впоследствии публиковались на страницах *Библиографических известий*. Именно эти тексты в значительной степени определили своеобразие танатологического дискурса данного журнала.

Исследователи Н. А. Горностаева и М. А. Кулинич выделяют такие жанры танатологического дискурса, как некролог, письмо-соболезнование, надгробную речь и эпитафию. При этом они отмечают, что хотя надгробная речь «изначально подразумевает устное выступление, она является продуктом письменного творчества и обладает основными характеристиками написанного текста»; «характеризуется высокой информативностью,

т.к., по сути, представляет собой краткое изложение жизненного пути покойного, перечисление основных пунктов биографии, качеств личности и достижений» (2014: 47, 49). Таким образом, особенность траурных материалов на страницах *Библиографических известий* определяется не только отсутствием возможности оперативного отклика на смерть коллеги и превалярованием в силу этого обстоятельства признаков эпитафии в них, но и включением в эти гибридные тексты элементов надгробной (траурной) речи, поскольку доклады, посвященные памяти членов Общества, приобретали новый формат в результате их публикации.

Следовательно, некрологические тексты журнала создавались не только по канонам письменной коммуникации, в арсенале их создания были и приемы риторического искусства. Это способствовало тому, что в траурных публикациях *Библиографических известий* использовались, например, риторические вопросы. Так, в уже упоминавшемся тексте Б. Боднарского «Памяти Н. М. Лисовского» читаем о работе Общества в период Первой мировой войны: «Благодаря Н. М. все же не заглохла жизнь О-ва. <...> Да и мог ли иначе поступить Н. М., для которого библиография была такой же потребностью, как свет и воздух? Для которого жизнь вне библиографических интересов буквально теряла всякий смысл?» (Боднарский 1921: 2-3). В некоторых случаях в некрологических текстах даже используется шутка. Например, говоря об умершем книготорговце А. А. Астапове, автор некролога Л. Бухгейм отмечает: «лавка его вскоре превращается в своего рода клуб, или, как шутя называли ее "книжный парламент", где ежедневно с утра и до позднего вечера велись книжные беседы, в которых особенно горячее участие принимал сам хозяин, кстати сказать, большой охотник до разговоров» (Бухгейм 1918: 33). Один из самых сильных приемов устного публичного выступления — антитеза — тоже неоднократно использовался в траурных текстах, опубликованных в *Библиографических известиях*. Так, в некрологе, посвященном члену Общества А. И. Калишевскому, редактор журнала писал: «Внешняя суровость А. И. была тогой, которой он прикрывал наготу своего сердца, излишне мягкого. И лишь только спадала эта тога, перед нами был добрый и милый человек, веселый и остроумный собеседник, наделенный в изобилии всей гаммой чувств — от запальчивости и до сентиментальности» (Боднарский 1925: 224).

Подводя итоги, следует отметить, что траурные тексты, написанные председателем Русского библиографического общества Б. С. Боднарским и его коллегами и опубликованные на страницах *Библиографических известий*, безусловно, имели своей целью не только отдать дань уважения выдающимся деятелям книги, но и напомнить читателям о самоотверженной борьбе Русского библиографического общества и его периодического издания в послереволюционный период. Жанрово-многослойные и полифункциональные публикации специализированной библиографической периодики, извещающие о кончине известных писателей, издателей, книготорговцев и членов профессиональных объединений, вбирают в себя

элементы информационного некролога, художественно-публицистической эпитафии и траурной речи с ее приемами ораторского искусства. На страницах библиографических журналов подобные материалы представляли собой развернутые диалогичные тексты с ярко выраженной авторской интенцией, повествующие о вкладе умершего в развитие той отрасли русской культуры, в которой он прославился и с которой было связано его служение стране и собственной корпорации. Танатологический дискурс библиографических журналов в некоторых случаях до сих пор остается единственным источником о жизнедеятельности отдельных представителей русской культуры конца XIX — начала XX вв.

ЛИТЕРАТУРА

- Берков Павел. «Б. С. Боднарский как ученый и общественный деятель (К 50-летию его библиографической работы)». *Советская библиография* XLVI (1957): 54.
- Боднарский Богдан. «Ю. П. Шидловский». *Библиографические известия* II (1913): 37–39.
- Боднарский Богдан. «С. А. Венгеров». *Библиографические известия* III–IV (1920): 57–58.
- Боднарский Богдан. «Памяти Н. М. Лисовского (Московский период библиографической деятельности покойного)». *Библиографические известия* I–IV (1921): 1–14.
- Боднарский Богдан. «Памяти А. И. Калишевского». *Библиографические известия* I–IV (1925): 221–224.
- Брандт Роман. «Памяти Д. В. Ульянинского». *Библиографические известия* I–II (1918): 3–4.
- Бухгейм Лев. «А. А. Астапов». *Библиографические известия* I–II (1918): 53–55.
- Васькова Н. И. «Б. С. Боднарский и Русское библиографическое общество». *Книга: исследования и материалы*. Сборник 59. Москва: Изд-во «Книжная палата», 1989: 110–120.
- Горностаева Наталья, Кулинич Марина. «Дань памяти как речевой жанр: линвопрагматический аспект». *Известия Волгоградского государственного педагогического университета* XC/V (2014): 46–51.
- Громова Алла. «Жанровые разновидности литературного портрета в наследии Б. К. Зайцева». *Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки* LXIII/VII (2008): 108–114.
- Жиликова Наталья. «Чехов и томская журналистика: три некролога». Новикова Елена (ред.). *Чехов и время*. Томск: Издательство Томского университета, 2011: 311–319.
- Ипатова Светлана. «“Пушкин, Лермонтов и Некрасов”: надгробная речь Ф. М. Достоевского о Н. А. Некрасове и полемика в некрологической литературе». Мальцева Татьяна (ред.). *Пушкинские чтения-2016. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст*. Санкт-Петербург: Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина, 2016: 238–255.
- Картаусова Наталия. «Некролог как своеобразная форма литературного портрета». *Ценности и смыслы* IX/VI (2010): 90–100.
- Кривоносов Алексей. *PR-текст в системе публичных коммуникаций*. Санкт-Петербург: Петербургское востоковедение, 2002.
- Лазарев Юрий. «Образ преподавателя словесности в некрологах конца XIX — начала XX века». *Психолого-педагогический поиск* XXIII (2012): 110–121.
- Миронова Александра. *Русская реклама в аспекте диахронической стилистики: диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук*. Челябинск, 2011.
- Надточий Екатерина. «К истории одного неуспеха: некрологи С. С. Боброву и формирование посмертной репутации писателя». *Культура и текст* XLIX/II (2022): 131–138.
- «Некролог». *Книжный вестник* IV (1893): 144–147.
- Н. Л. «Михаил Иванович Семевский». *Библиограф* III (1892): 135–144.
- Онипко Кира. «Первые русские некрологи: герои и контексты». *Ученые записки Петрозаводского государственного университета* CLXX (2018): 83–87.

- Орлов Николай. «35-летие Русского библиографического общества при Московском университете». *Библиографические известия* I–IV (1924): 1–36.
- Орлов Николай. «Русское библиографическое общество при Московском университете в 1917–1924 гг.». *Библиографические известия* I–IV (1926): 7–12.
- Прохорова Ирина. «Жанр “журналистского” некролога писателю и прощание с М. Ю. Лермонтовым». *Русская литература и журналистика в движении времени* I (2015): 145–182.
- Рейтблат Абрам. *Писать поперек: Статьи по биографике, социологии и истории литературы*. Москва: Новое литературное обозрение, 2014.
- Соболева А. Р. «Некролог как форма социальной памяти (на примере некрологов о Ф. М. Достоевском)». Акелькина Елена (ред.). *Достоевский в смене эпох и поколений*. Омск: Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского, 2021: 270–273.
- Строганова Евгения. «Н. Д. Хвощинская: портрет писательницы в некрологах». *Русская литература* III (2016): 182–188.
- Тертышный Александр. *Жанры периодической печати: Учебное пособие*. Москва: Аспект Пресс, 2002.
- Черкасова Екатерина. «Жанр некролога в наследии В. С. Соловьева». *Научный диалог* 11/I (2022): 327–344.

REFERENCES

- Berkov Pavel. «B. S. Bodnarskij kak uchenyj i obshchestvennyj deyatel' (K 50-letiju ego bibliograficheskoj raboty)». *Sovetskaya bibliografiya* XLVI (1957): 54.
- Bodnarskij Bogdan. «Yu. P. Shidlovskij». *Bibliograficheskie izvestiya* II (1913): 37–39.
- Bodnarskij Bogdan. «S. A. Vengerov». *Bibliograficheskie izvestiya* III–IV (1920): 57–58.
- Bodnarskij Bogdan. «Pamyati N. M. Lisovskogo (Moskovskij period bibliograficheskoj deyatel'nosti pokojnogo)». *Bibliograficheskie izvestiya* I–IV (1921): 1–14.
- Bodnarskij Bogdan. «Pamyati A. I. Kalishevskogo». *Bibliograficheskie izvestiya* I–IV (1925): 221–224.
- Brandt Roman. «Pamyati D. V. Ul'yaninskogo». *Bibliograficheskie izvestiya* I–II (1918): 3–4.
- Buhgejm Lev. «A. A. Astapov». *Bibliograficheskie izvestiya* I–II (1918): 53–55.
- Cherkasova Ekaterina. «Zhanr nekrologa v nasledii V. S. Solov'eva». *Nauchnyj dialog* 11/I (2022): 327–344.
- Gornostaeva Natal'ya, Kulinich Marina. «Dan' pamyati kak rechevoj zhanr: lino pragmaticheskij aspekt». *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* XC/V (2014): 46–51.
- Gromova Alla. «Zhanrovyje raznovidnosti literaturnogo portreta v nasledii B. K. Zajceva». *Vestnik Tambovskogo universiteta*. Seriya: Gumanitarnye nauki LXIII/VII (2008): 108–114.
- Ipatova Svetlana. «"Pushkin, Lermontov i Nekrasov": nadgrobnaya rech' F. M. Dostoevskogo o N. A. Nekrasove i polemika v nekrologicheskoj literature». Mal'ceva Tat'yana (red.). *Pushkinskie chteniya-2016. Hudozhestvennyje strategii klassicheskoj i novoj literatury: zhanr, avtor, tekst*. Sankt-Peterburg: Leningradskij gosudarstvennyj universitet imeni A. S. Pushkina, 2016: 238–255.
- Kartausova Nataliya. «Nekrolog kak svoeobraznaya forma literaturnogo portreta». *Cennosti i smysly* IX/VI (2010): 90–100.
- Krivososov Aleksej. *PR-tekst v sisteme publicnyh kommunikacij*. Sankt-Peterburg: Peterburgskoe vostokovedenie, 2002.
- Lazarev Yurij. «Obraz prepodavatelya slovesnosti v nekrologah konca XIX — nachala XX veka». *Psihologo-Pedagogicheskij poisk* XXIII (2012): 110–121.
- Mironova Aleksandra. *Russkaya reklama v aspekte diahronicheskoj stilistiki*. Dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni doktora filologicheskix nauk. CHelyabinsk, 2011.
- Nadtochij Ekaterina. «K istorii odnogo neuspekha: nekrologi S. S. Bobrovu i formirovanie posmertnoj reputacii pisatelya». *Kul'tura i tekst* XLIX/II (2022): 131–138.
- «Nekrolog». *Knizhnyj vestnik* IV (1893): 144–147.

- N. L. «Mihail Ivanovich Semevskij». *Bibliograf* III (1892): 135–144.
- Onipko Kira. «Pervye russkie nekrologi: geroi i konteksty». *Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta* CLXX (2018): 83–87.
- Orlov Nikolaj. «35-letie Russkogo bibliograficheskogo obshchestva pri Moskovskom universitete». *Bibliograficheskie izvestiya I–IV* (1924): 1–36.
- Orlov Nikolaj. «Russkoe bibliograficheskoe obshchestvo pri Moskovskom universitete v 1917–1924 gg.». *Bibliograficheskie izvestiya I–IV* (1926): 7–12.
- Prohorova Irina. «Zhanr “zhurnalistskogo” nekrologa pisatelyu i proshchanie s M. YU. Lermontovym». *Russkaya literatura i zhurnalistika v dvizhenii vremeni I* (2015): 145–182.
- Rejtblat Abram. *Pisat' poperek. Stat' i po biografike, sociologii i istorii literatury*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014.
- Soboleva A. R. «Nekrolog kak forma social'noj pamyati (na primere nekrologov o F. M. Dostoevskom)». Akel'kina Elena (red.). *Dostoevskij v smene epoch i pokolenij*. Omsk: Omskij gosudarstvennyj universitet im. F. M. Dostoevskogo, 2021: 270–273.
- Stroganova Evgeniya. «N. D. Hvoshchinskaya: portret pisatel'nicy v nekrologah». *Russkaya literatura* III (2016): 182–188.
- Tertychnyj Aleksandr. *Zhanyy periodicheskoy pechati*: Uchebnoe posobie. Moskva: Aspekt Press, 2002.
- Vas'kova N. I. «B. S. Bodnarskij i Russkoe bibliograficheskoe obshchestvo». *Kniga: issledovaniya i materialy*. Sbornik 59. Moskva: Izd-vo «Knizhnaya palata», 1989: 110–120.
- Zhilyakova Natal'ya. «Chekhov i tomskaya zhurnalistika: tri nekrologa». Novikova Elena (red.). *Chekhov i vremya*. Tomsk: Izdatel'stvo Tomskogo universiteta, 2011: 311–319.

Јелена Гордејева

ТАНАТОЛОШКИ ДИСКУРС РУСКЕ БИБЛИОГРАФСКЕ ПЕРИОДИКЕ
КРАЈА XIX — ПОЧЕТКА XX ВЕКА

Резиме

У раду се постављају дискусиона питања научног дискурса посвећеног жанру некролога. Аутор у традиционални некролог сврстава искључиво омање, стилски неутралне информативне публикације о смрти, по правилу, познатих особа. Питање важно за теорију публицистичких жанрова разматра се на примеру руских библиографских часописа с краја XIX — почетка XX века (Књижевни весник, Библиограф и др.), у којима се очитује књижевноцентрични карактер развоја руског новинарства и културе. На материјалу библиографске периодике показују се особености танатолошког дискурса стручне штампе који се први пут уводи у научну употребу у оквиру овог рада. Посебна пажња посвећује се посмртним материјалима часописа Руског библиотечног друштва (РБД) Библиографске новости (рус. Библиографические известия, 1913–1927, 1929). Објављивање у часопису текстова реферата посвећених успомени на чланове РБД — познате прегаоце руске културе, условило је у постреволуционарном периоду укључивање у танатолошки дискурс Библиографских новости не само елемената информативног некролога, ауторско-субјективног епитафа, већ и посмртне говоре, којима су својствени поступци реторичке уметности.

Кључне речи: некролог, епитаф, посмртни говор, библиографски часопис, Библиографске новости (рус. *Библиографические известия*).

Корнелия Ичин
Университет в Белграде
kornelijaicin@gmail.com

Kornelija Ićin
University of Belgrade
kornelijaicin@gmail.com

РАСКОЛЬНИКОВ — БРАТ ЮГОСЛАВСКИХ АВАНГАРДИСТОВ RASKOLNIKOV — BROTHER OF YUGOSLAV AVANT-GARDISTS

В статье рассматривается влияние образа Раскольникова на восприятие русской революции югославскими зенитистами, на идеологию зенитизма как победы авангардной юности над традиционной ветхостью, на идею завоевания Европы «варварогениями» с Балкан во имя Человека и против войны. На примере статей и стихотворений, опубликованных в журнале *Зенит* Любомиром Мицичем и его сотрудниками, мы продемонстрируем круг идей Достоевского, которые были усвоены югославскими авангардистами.

Ключевые слова: журнал *Зенит*, Мицич, Ве Полянский, Достоевский, Раскольников.

This article discusses the influence of Raskolnikov's character on the perception of the Russian revolution among Yugoslav zenitists, on the ideology of zenitism as a victory of avant-garde youth over traditional dilapidation, as well as on the idea of the conquest of Europe by Balkans' "barbarogenies" in the name of Man and against war. On the example of articles and poems published in Ljubomir Micic's and his collaborator's journal *Zenit*, we will demonstrate the span of Dostoevsky's ideas that were assimilated by Yugoslav avant-garde artists.

Keywords: journal *Zenit*, Micic, Ve Polyansky, Dostoevsky, Raskolnikov.

Вскоре после появления *Преступления и наказания* «ситуация Раскольникова» стала парадигматической для многих текстов¹. Весьма четко ситуацию героя Федора Достоевского выявил Дмитрий Мережковский в книге *О причинах упадка и новых течениях современной русской лите-*

¹ См. обстоятельное исследование «ситуации Раскольникова» в русской литературе в: Јовановић 1985: 12–75.

ратуры, охарактеризовав ее как «преступление идейное», вытекающее не «из личных целей», а «из некоторой теоретической и бескорыстной идеи», из фанатического стремления «воплотить к жизни теоретический идеал»; для убийц подобного типа, пишет Мережковский, характерны отрицание «жизни» и «страдания людей», «ненависть к толпе», превозношение «теории», «логической формулы» (Мережковский 1893: 172, 173, 177). С феноменом «ситуации Раскольникова» одним из первых резко полемизировал Максим Горький. Теория героя Достоевского о разделении людей на две категории вызвала его отрицательную оценку уже в «Челкаше»². В пьесе *На дне* идеи Раскольникова противопоставляются формулировки Луки³, которыми вдохновляются и знаменитые монологи Сатина о человеке и человечестве. В повести *Трое* часть сюжета непосредственно касается замысла *Преступления и наказания* (Илья Лунев убивает ростовщика, кроме всего прочего и для того, чтобы проверить, можно ли на преступлении строить «чистую жизнь»; сам себя разоблачает, накладывая на себя руки под влиянием идей социалистки Сони), но при этом Горький остается на почве социального подхода к проблеме, уклоняясь от его религиозно-философского определения.

В первом послеоктябрьском десятилетии интерес к «ситуации Раскольникова» значительно возрос, учитывая актуальность темы «идейного убийства» в революционных условиях. Так, например, Владимир Маяковский в поэме *Про это* неоднократно прибегает к намекам из *Преступления и наказания* (в главах «Человек из-за 7-ми лет», «Романс», «Деваться некуда»), с явной тенденцией установить связь между поэтическим субъектом и героем Достоевского (Маяковский 1923: 15–16, 19–20, 28–29)⁴. Особый интерес представляет отношение обэриутов к «ситуации Раскольникова». Ориентация автора *Елизаветы Бам* на Достоевского открывается с первого взгляда. Подобно Достоевскому, Даниил Хармс также отталкивается от концепции «фантастической реальности», осуществляя ее во многих сценах беспричинного насилия, необъяснимых смертей, исчезновений и превращений, сопровождаемых равнодушным отношением толпы в ка-

² Ср. слова Гаврилы, требующего денег у Челкаша: «Пропаций ведь ты... Нет тебе пути... А я бы — ох! Дай ты их мне!» и слова Челкаша: «— На! Жри... — крикнул он, дрожа от возбуждения, острой жалости и ненависти к этому жадному рабу. И, бросив деньги, он почувствовал себя героем. — Сам я хотел тебе больше дать. Разжалобился вчера я, вспомнил деревню... Подумал: дай, помогу парню. Ждал я, что ты сделаешь, попросишь — нет? А ты... Эх, войлок! Нищий!.. Разве из-за денег можно так истязать себя? Дурак! Жадные черти!.. Себя не помнят... За пятак себя продаете!» (Горький 1949: 386).

³ Ср. слова Луки: «Я и жуликов уважаю, по-моему, ни одна блоха — не плоха: все — черненькие, все прыгают... так-то»; «Все, значит, равны...»; «<...> а разве можно человека эдак бросать? Он — каков ни есть — а всегда своей цены стоит...» (Горький 1950: 115, 118, 124).

⁴ Подробный анализ поэмы *Про это* в контексте Достоевского и Розанова дает Л. Кацис (1999: 52–68). Правда, о подтексте *Преступления и наказания* в поэме *Про это* говорила еще Лиля Брик, отмечая сходство Маяковского и Раскольникова (Брик 1966: 203–207).

честве наблюдателей абсурдных происшествий, и нередко принимающих в них активное участие. Некоторые случаи в рамках такого понимания действительности в произведениях Хармса представляются пародиями на соответствующие, в основном патетически оформленные ситуации у Достоевского⁵. Отдельного внимания «ситуация Раскольников» заслужила в повести Хармса *Старуха*, в которой элементы пародии относились как к тематическому, идейному и психологическому плану *Преступления и наказания*, так и к его жанровым признакам («нравоучительный роман»)⁶. Аналогичную работу с «ситуацией Раскольников» мы обнаруживаем в *Елке у Ивановых* Александра Введенского, где убийство Сони Островой (в противоположность Мармеладовой) и ряд беспричинных смертей являются ответом на абсурд чисток 1937–1938 годов⁷.

Однако Достоевский был вдохновителем не только русских, но и югославских авангардистов. Роман Достоевского *Преступление и наказание* был переведен в Белграде еще в 1888 г. (правда, только 1-я часть, Сербский королевский государственный печатный двор, переводчик Ефта Угричич), потом в 1894 вышел в Загребе весь роман (Книжный магазин типографии с ограниченной ответственностью, переводчик Иван Гойтан), и снова был издан в новом переводе в Белграде в 1914 (Книжный дом С. Цвияновича, переводчик Йован Максимович). С этими переводами были знакомы югославские авангардисты, объединившиеся вокруг журнала *Зенит*, выходявшего в Загребе и Белграде с 1921 по 1926 год.

Журнал *Зенит* был единственным югославским журналом⁸, активно включенным в европейские авангардные движения начала 1920-х гг.⁹ Популяризации *Зенита* в Европе, бесспорно, способствовало и сотрудничество его учредителей братьев Любомира Мицича и Ве Полянски с Ильей Эренбургом и Эль Лисицким. Так, Эренбург в книге *А все-таки она вертится* 1922 г. упоминает журнал *Зенит* наряду с другими авангардными европейскими и американскими журналами, которые объявляют новое искусство, «организирующее жизнь», подчеркивая ориентацию нового искус-

⁵ Напр. рассказ о том, как Понтопасов в «Истории» стал «великим человеком» по отношению к перспективе героя *Преступления и наказания* (Хармс 1974: 78); об интертекстуальных связях *Елизаветы Бам* и *Преступления и наказания* см. в: Ичин — Йованович 1998: 147–156.

⁶ Этой проблеме посвящена работа М. Йовановича, зачитанная на международной научной конференции о явлениях русского литературного авангарда (Загреб 1977), и опубликованная в 1981 году (Йовановић 1981: 45–57.). Изложенные в ней положения приняты югославскими (Ugrešić 1981: 67; Flaker 1984: 365; Medarić-Kovačić 1984: 30) и зарубежными русистами (Pedicone 1985: 47–48), а Д. Михайлович провел также и небольшой анализ подтекста из *Преступления и наказания* в *Старухе* Хармса (Михајловић 1982: 12).

⁷ Подробный разбор дает в своем исследовании М. Йованович 1983: 71–86.

⁸ Хотя журнал *Зенит* (1921–1926) выходил в Королевстве сербов, хорватов и словенцев (1918–1929), которое лишь в 1929 г. было переименовано в Королевство Югославию, мы его будем называть югославским журналом.

⁹ Существует большая библиография работ, посвященных *Зениту* (см.: Голубовић — Суботић 2008). Из последних приводим сборник научных работ, посвященных 100-летию журнала *Зенит* (Jović — Subotić 2021).

ства на интернациональность (Эренбург 1922: 42–43). В том же 1922 г. в первом номере берлинского журнала *Вещь* (в рубрике «Переводы») упоминается «сербский» журнал *Зенит*, в котором опубликован перевод отрывка *Войны и мира* Маяковского (*Вещь* 1–2, 1922: 12), а в третьем, последнем номере *Вещи*, журнал *Зенит* помещен среди других авангардных журналов с уточнением: «в гнезде реакции — хорошая батарея» (*Вещь* 3, 1922: 9).

Переломы в художественном и научном сознании (начиная с супрематизма и заканчивая теорией относительности), подкрепленные новой картиной мира (Октябрьская революция в России и появление Королевства сербов, хорватов и словенцев, возникшего на фоне Первой мировой войны)¹⁰, бесповоротно определили идейную подоплеку журнала, вписавшуюся в авангардные веяния XX столетия. Об этом говорит первый номер журнала, открывающийся программным текстом «Человек и искусство», который был направлен против войны как таковой, но за Человека, за зенитизм как «абстрактный метакосмический экспрессионизм» (*Зенит* 1, 1921: 2). В программном тексте сообщалось: «Наша борьба будет борьбой против преступления — во имя Человека. Пролетарии всех стран, соединяйтесь — против убийств! Повышайте сознание о Человеке в Человеке! Нечеловек сегодня — злодейбог, великий инквизитор, соорудивший для нас везде черную виселицу» (*Зенит* 1, 1921: 2). Любомир Мицич, главный идеолог зенитизма, разделяет интернационалистические коммунистические взгляды на будущее, он, как и все европейские авангардисты, выступает против войны и за объединение всех творческих сил. С этой целью и создавался журнал *Зенит*. Называя войну великим инквизитором, Мицич отсылает к *Братьям Карамазовым* не только образом инквизитора, но и мотивом возврата билета в рай, который построен на страданиях, на детской слезинке; кроме того, его требование возвышать Человека в Человеке напоминает ницшеанский гимн Человеку Сатина в пьесе Горького *На дне*. К Достоевскому отсылает как программный текст Мицича в 1-м номере *Зенита*, так и его стихотворение «Улица веселого города», представляющее сгустком сюжета *Преступления и наказания*. В нем главными героями выступают калеки, разного рода инвалиды войны, а также богатые кареты, толстые процентщики, презренные женщины, посетители публичных домов, пьяницы в трактирах, «где глохнут каждый крик и отчаяние, / где раздавлено сердце человека кровавое в пыли...» (*Зенит* 1, 1921: 11). Ли-

¹⁰ Любомир Мицич, учредитель журнала, с нескрываемым восторгом относился к русской революции: «Русская революция вечный памятник нашего столетия» (Мицич 1922: 21). Революция волнует Мицича и в «Словах в пространстве»: «Россия мать хаоса / Почему тайна твоя: РЕВОЛЮЦИЯ» (*Зенит* 7, 1921: 10), которые сопровождают его воззвания югославскому народу о помощи голодающим братьям — «Для будущей России», помещенному в том же номере *Зенита*; см. начало: «Крик окровавленной люльки, в которой рождается будущий новый человек!» и концовку: «Народ югославский, подай руку сестре-матери России и белым хлебом помоги родиться гению для будущего человечества» (*Зенит* 7, 1921: 2). Для Мицича принципиально подчеркнуть, что это не помощь советской России, как это определяет Мережковский, а голодной России.

рический субъект выступает в роли Раскольникова, принимающего участие в похоронах «людей и солнца», он отождествляет кровавое сердце и «кровавое солнце в ЗЕНИТЕ», ставшее «великой молитвой в отпевании человека», чтобы в конце стихотворения задаться вопросом: «О, почему ЧЕЛОВЕК стал осужденным каторжником/в сумасшедшем доме девятьсот двадцатого?» (*Зенит* 1, 1921: 11).

В том же 1921 году выходит 11-й номер журнала, в котором Мицич публикует свой «Зенит-манифест». Центральное место в манифесте занимает напоминание о 100-й годовщине Достоевского. По этому поводу он ставит вопрос ребром: «Я, брат Раскольникова, спрашиваю: новые дети нашей Сегодня-России, вы, красные и строгие гвардейцы на Невском проспекте, ты, первый кубистический памятник Бухарину, вы, московские боги в Кремле ЛЕНИН — ТРОЦКИЙ — ЛУНАЧАРСКИЙ, всех вас спрашиваю: правда ли РАСКОЛЬНИКОВ совершил ПРЕСТУПЛЕНИЕ?» (*Зенит* 11, 1921: 1), и в конце текста делает вывод: «Россия! Твой сегодняшний вожь именно РАСКОЛЬНИКОВ. Он первый окровавил старуху, кровожадную Вошь» (*Зенит* 11, 1921: 1). Для Мицича, главной идеей которого была «варваризация» Европы балканским «варварогением», Раскольников, убивший старуху-процентщицу, являлся предшественником их замыслов о торжестве юности над старостью, мужского принципа над женским, нового порядка над старым. Право на «варваризацию» старухи Европы, право на ее убийство Мицич давал балканскому человеку. «Европа — это старуха. Балканы — это молодой мужчина», пишет он в своем тексте «Революция в городе белом. 7777 Ищем человека» (*Зенит* 10, 1921: 3). Несомненно, на положения Мицича влияли и события, послужившие поводом для Первой мировой войны — убийство престолонаследника Фердинанда II девятнадцатилетним Гаврило Принципом. Поэтому Мицич и называет Раскольникова своим братом, не признает за ним преступления, ибо уничтожить старые законы, выступающие в лице старухи Европы, и дать дорогу юности — это главный клич всех авангардистов. Однако нельзя забывать, что само название журнала *Зенит*, связанное с высшей точкой Солнца над наблюдателем, так или иначе отсылает к мифопоэтическому мотиву солнца, присутствующему с первых страниц романа Достоевского (ср.: июльское солнце в Петербурге; приход Раскольникова в комнату процентщицы, залитую ярким солнцем, и мысль его о том, что и после убийства «так же будет солнце светить!...»); слова Порфирия Петровича, обращенные Раскольникову «Станьте солнцем, вас все и увидят. Солнцу прежде всего надо быть солнцем» и др.) (Достоевский 1973: 8, 352). К тому же, Мицич тему солнца-убийцы, связанного с ситуацией Раскольникова, разворачивает в своем стихотворении «Слова в пространстве 10 — 16»:

Солнце — убийца.
Под нашими каблуками издают вопли старые миры.
Под бременем солнечных мертвецов
люди становятся убийцами.

Ура!

Повесим вашу извращенную культуру
на женские шляпы в публичных домах

(*Зенит* 9, 1921: 13)

Назвав Ленина Раскольниковым, первым окровавившим старуху Вошь, т. е. Россию, Мицич фактически призывал последовать примеру русской революции и стереть с лица земли старые нравы и устои¹¹. Его воинственный клич слышим в словах его «Зенит-манифеста»: «Смотрите, в Европе ПРОДАЮТСЯ ЧЕРЕПА на биржах. Так именно, русская старуха! О красный флаг повесили твоего Христа за язык. Memento. Европа. СМЕРТЬ — НАШ НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ. Оооой Оооой наши молодые люди все еще в зубах носят дудочки и нож. В их глазах кровь...», и эти слова они предлагают вставить последней страницей в *Преступление и наказание*, по поводу «100-летия со дня рождения варварогения ДОСТОЕВСКОГО» (*Зенит* 11, 1922: 1). *Danse macabre* (la danse des cadavres), торжествующий в Европе Первой мировой войны и в России периода революции и гражданской войны, для Мицича неотъемлемая часть балканского фольклора, балканской идентичности, из которой должен родиться бунт против старух, пожирающих своих детей.

«Зенит-манифест» представлял радикальный вариант манифестов «Человек и искусство» и «Манифест зенитизма»: взамен западного искусства в нем предлагается зенитизм, «новое искусство пробужденных Балкан», Парижу противопоставляется Москва, Западу — Восток. В этом смысле ключевая роль отводилась Достоевскому: славянского гения зенитисты противопоставляли латинскому Данте. В рубрике рецензий на новые издания они обрушились на культ Данте среди критиков¹²: «Нам не нужны ваша латинская христианская культура и искусство. <...> Знаете ли вы, что 100 лет назад родился великий славянский гений Достоевский? Ой, вы забыли, горе вам, несчастным! Однако что бы вы сумели сказать о нем, раз гений Данте для вас является “непреодолимой вершиной”» (*Зенит* 9, 1921: 14). В столкновении двух культур зенитисты называют Данте «маленьким латинским цыпленком» по сравнению с Достоевским — «славянским медведем»; не Данте, а Достоевский достоин того, чтобы балканские люди славили его (*Зенит* 9, 1921: 14). На Достоевского зенитисты ссылаются неоднократно. Формулировка « $2 \times 2 = 5$ » парадоксалиста из *Записок из подполья* звучит в тексте Драгана Алексича «Дадаизм». В нем автор отрицает

¹¹ Радикализм этой мысли сопоставим с определением М. Волошиным Петра Великого как первого большевика в поэме *Россия*. Близость *Зенита* революционному духу советской России подтверждала и публикация текста Льва Троцкого в переводе на сербский по поводу смерти Ленина (*Зенит* 26–33, 1924: 25–27); текст сопровождался фотографией Ленина и мавзолея на этапе строительства. Об этом свидетельствует и текст Горького «К революции», опубликованный в переводе на сербский язык в двух выпусках *Зенита* (*Зенит* 34, 1924: 13–14; 35, 1924: 11–12).

¹² Обсуждается текст в *Критике*, который о Данте написал Луйо Войнович.

«объективность истины», указывает на иное измерение жизни, согласно которому дадаист живет «не годами, а минутами и секундами», и где нет постоянства (*Зенит* 3, 1921: 5). С другой стороны, Любомир Мицич в «Категорическом императиве зенитистской поэтической школы» объявляет парадокс императивом зенитизма: «ПАРАДОКС — ЭТО ОБЩАЯ ПРЕДПОСЫЛКА СУЩЕСТВОВАНИЯ. ПАРАДОКС — ЭЛЕМЕНТ ЗЕНИТИСТСКОЙ ПОЭТИКИ» (*Зенит* 13, 1922: 17). Парадокс существования у Мицича навеян не только дадаистскими взглядами на мир после Первой мировой войны, но, прежде всего, образом циничного парадоксалиста Достоевского, превратившегося у зенитистов в носителя авангардных идей, основывающихся на чувстве нестабильности и расшатанности мира. Однако образ Раскольников у поэтов, сотрудничавших с *Зенитом*, оставался ключевым для понимания революционных событий в советской России. Чувство потерянной юности, социальной несправедливости, окровавленных войной рук, сближало поэтов с образом Раскольника. Поэт А. Жаркович в своих «Стихах нищего» будто передает портрет героя Достоевского:

Согрешил я много.
 Виноват. Виноват. Виноват.
 Юность моя кровавая обида.
 Моя жизнь туман.
 <...>
 Все без сердца и все молчит.
 Улицы шатаются устало.
 Двери двери двери заперты.
 О люди — ваши дни сладостные — мои же призрачные.
 Мои дни лестница лестница лестница.
 Мозг пищит сердце улетучивается
 Бьют шаги — костюмы проходят.
 Никого.
 Мрак мрак мрак
 Обида обида обида
 Пощечина.

(*Зенит* 4, 1921: 10)

В 7-м номере *Зенита* за 1921 год опубликовано воззвание югославскому народу «Крик» (Для будущей России), в котором Мицич в духе Ивана Карамазова называет преступником каждого, кто не «поможет голодным детям России», также как преступником назвал каждого, кто во время войны «допустил, чтобы хоть один сербский ребенок умер с голоду на Адриатическом побережье» (*Зенит* 7, 1921: 2). Призывая к помощи голодным, Мицич призывает к любви и братству: «Человек — брат, и народы должны стать братьями»; «Народ югославский, протяни руку сестре-матери России и помоги белым хлебом, чтобы родился гений доя будущего человечества» (*Зенит* 7, 1921: 2). Однако стихотворение «Слова в пространстве» он закан-

чивает вопросом: «О почему человек человеку лишь преступник (злодей) и убийца?» (*Зенит* 7, 1921: 10).

Отметим, что и славянофильские взгляды Достоевского присутствуют в идеях Мицича, когда он в статье «Дело зенитизма» пишет о новом человеке — «Востокове» (от Восток — К.И.), «Человеке с Урала, Кавказа и Балкан — рожденном в колыбели, которая называется Россия», призванном создать новую всечеловеческую культуру, основанную на славянской культуре: «Всечеловеческая славянская концепция Востока возродит Европу и возвысит идею Человека» (*Зенит* 8, 1921: 2). Для Мицича нет сомнения, что славянский художник, как носитель молодой культуры, представляет воплощение духа, стремящегося «из хаоса создать творение», он «единственный создатель», который в сотворенном «воплощает Человека», он — «крик униженной души о спасении» (*Зенит* 1, 1921: 1)¹³. Эти слова Мицича, включенные в программный текст «Человек и искусство», по своему пафосу близки Достоевскому. В полемике со скептиками, сомневающимися в зенитистах, Риста Раткович в своей статье «Варварство как культура» сообщает, что они, варвары, «никогда не захотят строить легендарную вавилонскую башню, которую Достоевский навсегда разрушил», что они пошли дальше Ивана Карамазова и Кириллова, а сделать «хоть один шаг» дальше их, «значит действительно быть варваром» (*Зенит* 37, 1925: 8).

Достоевский, видимо, по-настоящему вдохновил не только русских авангардистов, но и югославских зенитистов. Бунт, как главное отличие героев-богоискателей у Достоевского, оказался ключевой категорией для авангардистов, мечтающих сконструировать новый мир на развалинах Первой мировой войны. Символом этого бунта для Любомира Мицича и Ве Полянски был Раскольников. В романе Ве Полянски *77 самоубийц* главный герой Никифор Мортон, в имени которого скрывается победа смерти, напоминает Раскольникова: речь идет о бледном и молчаливом молодом человеке, живущем одиноко в душной как склеп комнате, профессия которого — «разрушитель мира», мечта — «разрушить все с начала и до конца», «уничтожить весь мир» (Poljanski 1923: 4, 5). Вместе с образом Раскольникова Никифор Мортон сочетает в себе также черты Кириллова

¹³ Эти мысли Мицич развивает в тексте о Кандинском. Для Мицича особенно важным было то, что Кандинский — русский, ибо его варварогеника основывается на славянском вкладе в искусство, славянском завоевании Европы (*Зенит* 5, 1921: 11). В заключение текста Мицич с радостью подводит итог: «Умер, умер “Синий всадник”, однако жив его брат в Москве: Красный всадник», сопровождая его восклицаниями «Наши сердца направлены к Востоку! Твоя душа — наша душа... Россия!» (*Зенит* 5, 1921: 11). Сам Кандинский высказал похожее мнение касательно развития искусства, которое не могло не радовать зенитистов: «помимо прочих современных событий, сегодня происходит и особое событие — смещение художественного центра, которое подразумевает переход от романского к славянскому принципу — от Запада к Востоку» (*Зенит* 36, 1925: 7). Подобную мысль Кандинский высказывает в письме Мицичу от 17 января 1924 г., заверяя его в том, что «славяне должны и могут лучше, чем другие, досконально понять современное состояние искусства — это, на первый взгляд, странное сочетание Внутреннего и Внешнего»; к тому же, в этом письме он утверждает, что «нам, славянам, в каком-то смысле, ближе всех немцы, тогда как французы далеке всех» (цит. по: Subotić 1983: 119).

из *Бесов* Достоевского, в чем убеждает нас его предсмертный монолог, обращенный к Богу («Маэстро Бог! Я Вас учредил в небесах генеральным директором. Вы своим постом злоупотребили! Сотворив наш мир, Вы добились совершенно отрицательного результата. Я Вас увольняю!»), а также письмо-завещание, которое читается 77 народам на 77 площадях и 77 языках, т. е. всему человечеству (Poljanski 1923: 20)¹⁴. Завещание-стихотворение Никифора Мортоня объявляет, что «жизнь должна быть вечно новым чудом», «дивом диво удивить» (Poljanski 1923: 28), ибо без чуда путь один — в смерть.

Требование чуда для зенитистов было императивом в пошатнувшемся, абсурдном мире. Однако для югославской культуры *Зенит* во главе с Любомиром Мицичем (1895–1971) и его братом Бранко Ве Полянски (1898–1947) был неприемлемой новизной, воспринимался как вызов существующей традиции. По причинам неподготовленности монархистской среды к авангардному радикализму, олицетворенному в идеях «варваризации Европы»¹⁵ и «революции духа»¹⁶, журнал не мог рассчитывать на популярность в консервативной среде; наоборот: концепции *Зенита* сопротивлялись многие, что в итоге привело к запрету 43-го номера за 1926 г. и, тем самым, к закрытию журнала¹⁷.

ЛИТЕРАТУРА

- Брик Лиля. «Предложение исследователям». *Вопросы литературы* 6 (1966): 203–207. *Вещь*. Берлин, 1922.
- Голубовић Видосава, Суботић Ирина. *Зенић: 1921–1926*. Београд — Загреб: Народна библиотека Србије — Институт за књижевности ументост — СКД Просвјета, 2008.
- Горький Максим. «Челкаш». Горький Максим. *Собрание сочинений*. В 30 т. Т. 1. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1949: 358–390.

¹⁴ Возможно, Полянски числом 7 обыгрывает 7 лет каторги Раскольникова, которые ему и Соне покажутся 7 днями: «Семь лет, *только* семь лет! В начале своего счастья, в иные мгновения, они оба готовы были смотреть на эти семь лет, как на семь дней» (Достоевский 1973: 422). К тому же, эти 7 лет намекают на лирический субъект Маяковского из поэмы *Про это* — на «человека из-за 7 лет», готового застрелиться.

¹⁵ Ср. требования Любомира Мицича в «Зенит-манифесте», чтобы «о гвоздь повесить Европу» и провести «балканизацию Европы», чтобы Европу завоевал гений с Балкан — освобожденный «варварогений», новое искусство которого является зенитизм (*Зенит* 11, 1922: 1).

¹⁶ В «Духе зенитизма» Мицич высказывается о новом, пробужденном духе в словах: «Героизм Духа: Варваро-Гений. Варваро-Гений: наивысшая сила духа — понятие Максимального Духа» (*Зенит* 7, 1921: 5), тогда как в «Зенит-манифесте» утверждает, что зенитисты «первые, кто в искусстве прислушивается к нашей дикой крови (зовете нас варварами!)», кто обнаруживает, что «существует страна Варварогения — Балканы»: «До сих пор она нас рождала, с этих пор мы будем создавать ее в обстановке балканского духа и балканской культуры» (*Зенит* 11, 1922: 1).

¹⁷ Причиной был текст «Зенитизм сквозь призму марксизма» д-ра М. Расинова (под этим псевдонимом, предположительно, скрывался сам Любомир Мицич), который был оценен как призыв к гражданам сменить существующее государственное устройство насильственным путем, с оглядкой на русскую революцию.

- Горький Максим. *На дне*. Горький Максим. *Собрание сочинений*. В 30 т. Т. 6. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1950: 103–175.
- Достоевский Федор. *Преступление и наказание*. Достоевский Федор. *Собрание сочинений*. В 30 т. Т. 6. Ленинград: Наука, 1973.
- Зенић*. Загреб — Београд, 1921–1926.
- Ичин Корнелия, Йованович Миливое. «К вопросу о литературных источниках сочинений Д. Хармса (“Елизавета Бам” и “Преступление и наказание”»». *Wiener Slawistischer Almanach* 42 (1998): 147–156.
- Йованович Миливое. «А. Введенский-пародист: к разбору “Елки у Ивановых”». *Wiener Slawistischer Almanach* 12 (1983): 71–86.
- Јовановић Миливоје. «“Ситуација Раскољникова” и ње отголоски у руској советској прози (пародијни аспект)». *Зборник за славистику* 21 (1981): 45–57.
- Јовановић Миливоје. *Досијојевски и руска књижевност XX века*. Београд: Српска књижевна задруга, 1985.
- Каџиц Леонид. «Достоевский. Розанов. Маяковский: (о литературных истоках поэмы “Про это”»». *Известия ОЛЯ РАН* 6 (1999): 52–68.
- Маяковский Владимир. *Про это*. Москва — Петроград: Государственное издательство, 1923.
- Мережковский Дмитрий. *О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы*. Санкт-Петербург: типо-лит. Б. М. Вольфа, 1893.
- Михајловић Дејан. „Краљевство и изгнанство Данила Ивановича Хармса“. *Знак* 15–16 (1982): 5–13.
- Миџић Љубомир*. *Кола за сјасаванье. Зенићисџичка барбароџеника у 30 чинова*. Београд: Зенит, 1922.
- Хармс Даниил. *Избранное*. Würzburg, 1974.
- Эренбург Илья. *А все-таки она вертится*. Москва — Берлин: Геликон, 1922.
- Flaker Aleksandar. „OBERIU“. Flaker Aleksandar. *Ruska avangarda*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber — Globus, 1984: 361–368.
- Jović, Bojan, Subotić Irina (ur.). *Sto godina časopisa Zenit = A hundred years of the Zenit magazine: 1921–1926–2021: zbornik radova = collection of essays*. Kragujevac — Beograd: Galerija Rima — Institut za književnost i umetnost, 2021.
- Medarić-Kovačić Maša. „Crni humor“. *Pojmovnik ruske avangarde 2*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske — Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1984: 25–37.
- Pedicone P. „Su Daniil Charms a la sua prosa“. *Rassegna sovietica* 1 (1985): 46–50.
- Poljanski Ve. *77 samoubica*. Zagreb: Naklada Reflektor, 1923.
- Subotić Irina. „Vasilij Kandinsky (1866–1944)“. *Zenit i avangarda 20ih godina*, Beograd: Narodni muzej — Institut za književnost i umetnost, 1983: 117–120.
- Ugrešić Dubravka. „Danil Harms protiv Fjodora Mihajloviča“. *Off* 4 (1981).

REFERENCES

- Brik Lilya. “Predlozhenie issledovatelyam”. *Voprosy literatury* 9 (1966): 203–207.
- Dostoevskij Fedor. *Prestuplenie i nakazanie*. Dostoevskij Fedor. *Sobranie sochinenij*. V 30 t. T. 6. Leningrad: Nauka, 1973.
- Erenburg Il'ya. *A vse-taki ona vertitsya*. Moskva — Berlin: Gelikon, 1922.
- Flaker Aleksandar. „OBERIU“. Flaker Aleksandar. *Ruska avangarda*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber — Globus, 1984: 361–368.
- Golubović Vidosava, Subotić Irina. *Zenit: 1921–1926*. Beograd — Zagreb: Narodna biblioteka Srbije — Institut za književnost i umetnost — SKD Prosvjeta, 2008.
- Gor'kij Maksim. «Chelkash». Gor'kij Maksim. *Sobranie sochinenij*. V 30 t. T. 1. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1949: 358–390.
- Gor'kij Maksim. *Na dne*. Gor'kij Maksim. *Sobranie sochinenij*. V 30 t. T. 6. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1950: 103–175.

- Harms Daniil. *Izbrannoe*. Würzburg, 1974.
- Ichin Korneliya, Jovanovch Milivoje. «K voprosu o literaturnyh istochnikah sochinenij D. Harmsa ("Elizaveta Bam" i "Prestuplenie i nakazanie")». *Wiener Slawistischer Almanach* 42 (1998): 147–156.
- Jovanovich Milivoje. «A. Vvedenskij — parodist: k razboru "Elki u Ivanovyh"». *Wiener Slawistischer Almanach* 12 (1983): 71–86.
- Jovanovich Milivoje. «"Situaciya Raskol'nikova" i ee otgoloski v ruskoj sovjetskoj proze (parodijnyj aspekt)». *Zbornik za slavistiku* 21 (1981): 45–57.
- Jovanović Milivoje. *Dostojevski i ruska književnost XX veka*. Beograd: Srpska književna zadruga, 1985.
- Jović, Bojan, Subotić Irina (ur.). *Sto godina časopisa Zenit = A hundred years of the Zenit magazine: 1921–1926–2021: zbornik radova = collection of essay*. Kragujevac — Beograd: Galerija Rima — Institut za književnost i umetnost, 2021.
- Kacis Leonid. «Dostoevskij. Rozanov. Mayakovskij: (o literaturnyh istokah poemy "Pro eto")». *Izvestiya OLYA RAN* 6 (1999): 52–68.
- Mayakovskij Vladimir. *Pro eto*. Moskva — Petrograd: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1923.
- Medarić-Kovačić Maša. „Crni humor“. *Pojmovnik ruske avangarde 2*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske — Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1984: 25–37.
- Merezhkovskij Dmitrij. *O pricinah upadka i o novyh techeniyah sovremennoj ruskoj literatury*. Sankt-Peterburg: tipo-lit. B. M. Vol'fa, 1893.
- Mićić Ljubomir. *Kola za spasavanje. Zenitistička barbarogenika u 30 činova*. Beograd: Zenit, 1922.
- Mihajlović Dejan. „Kraljevstvo i izgnanstvo Danila Ivanoviča Harmsa“. *Znak* 15–16 (1982): 5–13.
- Pedicone P. „Su Daniil Charms a la sua prosa“. *Rassegna sovietica* 1 (1985): 46–50.
- Poljanski Ve. *77 samoubica*. Zagreb: Naklada Reflektor, 1923.
- Subotić Irina. „Vasilij Kandinsky (1866–1944)“. *Zenit i avangarda 20ih godina*, Beograd: Narodni muzej — Institut za književnost i umetnost, 1983: 117–120.
- Ugrešić Dubravka. „Danil Harms protiv Fjodora Mihajloviča“. *Off* 4 (1981). *Veshch'*. Berlin, 1922.
- Zenit*. Zagreb — Beograd, 1921–1926.

Корнелија Ичин

РАСКОЉНИКОВ — БРАТ ЈУГОСЛОВЕНСКИХ АВАНГАРДИСТА

Резиме

Рад се бави утицајем књижевног лика Раскољникова на доживљај руске револуције код југословенских зенитиста, на идеологију зенитизма као победе авангардне младости над традиционалном старошћу, на замисао да Европу освоји „барбарогеније“ са Балкана у име Човека и дакако против рата.. На примеру чланака и песама, које су штампали Љубомир Мићић и његови сарадници у часопису *Зенит*, ми показујемо оне идеје Достојевског, које су биле од посебног значаја за југословенске авангардне ауторе.

Кључне речи: часопис *Зенит*, Мићић, Ве Пољански, Достојевски, Раскољников.

Елена Тырышкина

Новосибирский государственный педагогический университет
elena.tyryshkina@gmail.com

Глеб Маматов

Новосибирский государственный педагогический университет
zarra8@yandex.ru

Elena Tyryshkina

Novosibirsk State Pedagogical University
elena.tyryshkina@gmail.com

Gleb Mamatov

Novosibirsk State Pedagogical University
zarra8@yandex.ru

«ЗЕЛЁНЫЙ УЖАС» БОРИСА ПОПЛАВСКОГО: ДВЕ РЕДАКЦИИ (1927, 1938)

«GREEN HORROR» BY BORIS POPLAVSKY: TWO EDITIONS (1927, 1938)

В статье исследуются две версии стихотворения Бориса Поплавского «Зелёный ужас», датированные 1927 и 1938 годами. Текст стихотворения существенно изменён в последней редакции. Проанализированы лирический сюжет, метафоры и ритм, выявляются основные структурные и смысловые сдвиги, а также выделяется логика изменений в исходном тексте. Авторская редакция не была опубликована при жизни Поплавского и известна как часть стихотворного сборника *Дирижабль неизвестного направления* (1927) (по типографской корректуре с авторской правкой в неопубликованной книге). Стихотворение было напечатано Николаем Татищевым в 1938 году после смерти Поплавского и опубликовано в книге стихов *В венке из воска*. Изучение двух редакций «Зелёного ужаса» позволяет сделать вывод, что, если в более ранней версии текста творчество воспринимается как агрессия и тяжелый труд, то в более поздней версии лирический герой покорен дионисийской стихией. Наиболее важным различием между двумя редакциями является переход от литературоцентричности в первой версии к музыкалцентричности во второй редакции, что связано с пониманием музыки как дионисийского искусства. Изменения, которые наблюдаются в более поздней версии, демонстрируют переход от авангарда к символизму. Можно предположить, что, если версия 1938 года не была результатом правки самого Бориса Поплавского, его редактор Татищев выбрал из имеющихся заметок те фрагменты,

которые соответствуют логике творческого развития поэта конца 1920–х и начала 1930-х годов.

Ключевые слова: Лирика Б. Поплавского, авангард, сюрреализм, символизм, стихотворение «Зеленый ужас» (редакции 1927 и 1938).

Annotation. In the paper, two versions of the poem «Green Horror» by Boris Poplavsky dated 1927 and 1938 are discussed. The text of the poem is essentially reworded in the later version. The lyrical plot, the metaphors used, and the rhythm are analyzed; the main structural and semantic shifts are revealed, and the logic of changes in the original text is highlighted. The author's version was not published in his lifetime and is known as part of the book of collected poems *A Zeppelin of Unknown Direction*, 1927 (a printer's proof with the author's proofreading; an unpublished book). The poem was edited by Nikolay Tatishchev in 1938 after Poplavsky's death and published in the book of verse *In the Wax Wreath*. The study of the two versions of the «Green Horror» allow us to make a conclusion that, while in the earlier version of the text creative work in its final phase is perceived as aggression and hard labor, in the later version the lyrical hero is conquered by the Dionysian element. The most important difference between the two versions is transition from the focus on literature in the first version to the focus on music in the second version, which is related to understanding of music as a Dionysian art. Changes, which are observed in the later version, demonstrate the shift from avant-garde to symbolism. It can be assumed that, if the 1938 version was not the result of editing by Boris Poplavsky himself, his editor Tatishchev chose from the available notes those fragments which fit the logic of the poet's creative development of the late 1920s — early 1930s.

Key words: Lyrics by B. Poplavsky, avant-garde, surrealism, symbolism, poem «Green Horror» (the editions of 1927 and 1938).

Публикации в жанре «анализ одного стихотворения», посвящённые Борису Поплавскому, довольно многочисленны. Как правило, литературоведов интересуют культурологические и философские аспекты, проявляющиеся в том или ином стихотворении (Осипова 2015: 101–107), мифопоэтика (Кочеткова 2009: 533–535), ритм, символика, функции интертекста (Васильева 2014: 154–164) и т. д. Но проблемы текстологии лирики Поплавского еще не становились предметом целостного изучения, что является безусловным упущением, так как многие стихотворения поэта в первоначальной авторской версии и в той, что сделаны его другом Николаем Татищевым, представляют собой существенно различающиеся тексты.

Нами будут рассмотрены две редакции стихотворения «Зелёный ужас» (1927, 1938). Обе редакции опубликованы посмертно. Первая подготовлена к печати самим Б. Поплавским в 1927 г. для *Дирижабля неизвестного направления*, но издание не состоялось. Эта версия напечатана впервые в *Собрании сочинений* в трех томах (2009). Вторая редакция опубликована Н. Татищевым в книге *В венке из воска* (1938). Причастность Б. Поплавского к редактированию этого текста точно установить невозможно, на что указывают авторы примечаний к стихотворению в собрании сочинений.

Предлагается проанализировать лирический сюжет, метафорику, ритмику каждой миниатюры, выявить основные структурные и семантические «сдвиги» и логику изменений исходного текста в контексте творческой эволюции поэта и его эстетических взглядов.

Версия Поплавского (1927), далее «ЗУ-1»
(Поплавский 2009: 477–478).

На город пал зеленых листьев снег, И летняя метель ползет, как палец. Смотри: мы гибель видели во сне Всего вчера, и вот уж днесь пропали.	U_/U_/U_/U_/U_ U_/UU/U_/U_/U_/U_ U//U_/U_/UU/U_ U_/U//U_/U_/U_/U_
На снег асфальта, твердый, как вода, Садится день, невыразимо счастлив. И тихо волосы встают, и борода У нас с тобой и у других отчасти.	U_/U_/U//UU/U_ U_/U//UU/U_/U_/U_ U_/U_/UU/U//UU/U_ U_/U//UU/U_/U_/U_
Днесь наступила тяжкая весна На сердца ногу мне, до страшной боли. А я лежал, водою полон сна, Как астроном. Я истекаю, болен.	(_) U/U_/U_/UU/U_ U_/U_/U_/U_/U_/U_ U_/U_/U_/U_/U_ UU/U//UU/U_/U_/U_
Смотри, сияет кровообращенье Меж облаков по жилам голубым. И ан вхожу я с божеством в общенье, Как врач, болезням сердца по любым.	U//U_/UU/UU/U_/U_ UU/U_/U_/UU/U_ U_/U_/UU/U_/U_/U_ U//U_/U_/UU/U_
Да, мир в жаре; учащен пульс мгновений. Глянь, все часы болезненно спешат. Мы сели только что в трамвай без направленья, И вот уже конец, заставка, ад.	//_/U//U_/U_/U_/U_ //U/U_/U_/UU/U_ U_/U_/U_/U_/UU/U_/U_ U_/U_/U_/U_/U_
Шипит отравной флоры наважденье. Зелёна пена бьет из горлышек стволов, И алкоголик мир открыл с рожденья Столь ртов, сколь змия у сего голов.	U_/U_/U_/UU/U_/U_ U_/U_/U_/U_/UU/U_ UU/U_/U_/U_/U_ U_/U_/UU/U_/U_
И каждый камень шевелится глухо На мостовой, как головы толпы. И каждый лист полураскрыт, как ухо, Чтоб взять последний наш словесный пыл.	U_/U_/UU/U_/U_/U_ UU/U//U_/UU/U_ U_/U_/UU/U_/U_ U_/U_/U_/U_/U_
День каждый через нас ползёт, как строчка, С таким трудом; а нет стихам конца. И чёрная прочь убегает точка, Как точка белая любимого лица.	_/_/UU/U_/U_/U_/U_ U_/U//U_/U_/U_ U_/UU/UU/U_/U_/U_ U_/U_/UU/U_/UU/U_
Но всё ж пред бойней, где хрустальна кровь Течёт от стрелки, со стрелы, меча, Весенни дни, как мокрых семь коров, Дымятся и приветливо мычат.	U_/U_/U//U/U_/U_ U_/U_/UU/U_/U_ U_/U_/U_/U_/U_ U_/UU/U_/UU/U_

Версия Н. Татищева (1938), далее «ЗУ-2»
(Поплавский 2009: 84–85).

На город пал зеленых листьев снег, И летняя метель ползет, как пламя . Смотри, мы гибель видели во сне — Всего вчера, и вот она над нами .	U_/U_/U_/U_/U_ U_/UU/U_/U_/U_/U_ U_/U_/U_/UU/U_ U_/U_/U_/U_/U_/U_
На лед асфальта, твердый навсегда , Ложится день, невыразимо счастлив, И медленно, как долгие года , Проходят дни, солдаты синей власти .	U_/U_/U//UU/U_ U_/U_/UU/U_/U_/U_ U_/UU//U_/UU/U_ U_/U_/U_/U_/U_/U_
Днесь наступила жаркая весна На сердце мне до нестерпимой боли, А я лежал, водою полон сна, Как холодный труп, — раздавлен я, я болен .	() U/U_/U_/UU/U_ U_/U_/UU/U_/U_/U_ U_/U_/U_/U_/U_ U_/U_/U_/U_/U_/U_
Смотри, сияет кровообращенье Меж облаков, по венам голубым, И я вхожу в высокое общенье С небесной жизнью, легкою, как дым .	U_/U_/UU/UU/U_/U_ UU/U_/U_/UU/U_ U_/U_/U_/UU/U_/U_ U_/U_/U//UU/U_
Но мир в жару, учащен пульс мгновенный , И все часы болезненно спешат. Мы сели только что в трамвай без направленья, И вот уже конец, заставка, ад.	U_/U_/U_/U_/U_/U_ U_/U_/U_/UU/U_ U_/U_/UU/U_/UU/U_/U_ U_/U_/U_/U_/U_
Шипит апрельской флоры наваждение, И пена бьет из горлышка стволов. Весь мир раскрыт в весеннем нетерпении , Как алые уста нагих цветов .	U_/U_/U_/UU/U_/UU_ U_/U_/U_/UU/U_ U_/U_/U_/UU/U_/UU_ U_/UU/U_/U_/U_
И каждый камень шевелится глухо, На мостовой, как головы толпы, И каждый лист полураскрыт, как ухо, Чтоб взять последний наш словесный пыл.	U_/U_/UU/U_/U_/U_ U_/U_/U_/UU/U_ U_/U_/UU/U_/U_/U_ U_/U_/U_/U_/U_
Темнеет день, весна кипит в закате, И музыкой больной зевает сад . Там женщина на розовом плакате, Смесь, рукой указывает ад .	U_/U_/U_/U_/U_/U_ U_/U_/U_/U_/U_ U_/UU/U_/UU/U_/U_ U_/U_/U_/UU/U_
Восходит ночь, зеленый ужас счастья Разлит во всем, и лунный ад кипит . И мы уже, у музыки во власти , У грязного фонтана просим пить .	U_/U_/U_/U_/U_/U_ U_/U_/U_/U_/U_ U_/U_/U_/UU/U_/U_ U_/UU/U_/U_/U_

В редакции Татищева текст изменен кардинальным образом: помимо вариантов отдельных слов, были исправлены целые строфы и предложения, что привело к смещению акцентов с одних тем на другие и внесению иных смысловых оттенков. В версии 1938 года остались без изменения только седьмая строфа первоначальной редакции и с незначительными изменениями — пятая, полностью переработаны финальные катрены, в остальных строфах наблюдаются замены отдельных слов, словосочетаний, предложений (в обеих редакциях выделены полужирным курсивом не совпадающие фрагменты).

Так в варианте 1927 года особое значение имеет тема человеческой плоти, телесные образы представляют собой специфический лейтмотив, проходящий через весь текст Поплавского, тогда как в редакции 1938 года Татищев снял метафоры откровенно авангардного толка (комментаторы собрания сочинений Поплавского правомерно отмечают: «Во втором варианте отсутствуют резко “футуристические” выражения, характерные для ДНН-27» (Поплавский 2009: 477)).

«ЗУ-1» (1927)	«ЗУ-2» (1938)
«И летняя метель ползёт, как палец» (2 стих, 1 строфа)	«И летняя метель ползёт, как пламя» (2 стих, 1 строфа)
«И тихо волосы встают, и борода/ У нас с тобой и у других отчасти» (3–4 стихи, 2 строфа)	«И медленно, как долгие года, Проходят дни, солдаты синей власти» (3–4 стихи, 2 строфа)
«И алкоголик мир открыл с рожденья/ Столь ртов, сколь змия у сего голов» (3–4 стихи, 6 строфа)	«Весь мир открыт в весеннем нетерпении, Как алые уста нагих цветов» (3–4 стихи, 6 строфа)

Метафоры телесности в версии 1927 года связаны с поэтикой сюрреализма и авангарда (группа «Гилея»), оказавшей заметное влияние на раннее творчество Поплавского¹. Он не был последовательным сюрреалистом или футуристом, однако, хорошо был знаком с поэтическими принципами указанных литературных школ. С сюрреализмом в данном случае его связывает понимание состояния творчества как «медиумического сна» (Гальцова 2019: 46). Татищев вспоминает разговор с поэтом на эту тему: <...> он переходит к тому, что ничего живого нельзя написать, если сперва не увидеть этого во сне. <...> Потому что во сне мое «я» уничтожается, и это и есть начало вхождения в настоящую жизнь. <...> Ум и память во сне замирают, как бы впадают в обморок, и это полезно для нас» (Поплавский 2009: 494).

¹ По мнению Д. Токарева в своих радикальных проявлениях оно начинает ослабевать во второй половине 1920-х гг. (Токарев 2011: 61).

Леонид Ливак, исследовавший влияние французского сюрреализма на поэзию Поплавского, находит определенное сходство и в использовании приёма «расширенной метафоры»: «расширенная метафора» — это серия метафор, объединенных как синтаксически (на уровне одной фразы или нарративной конструкции), так и семантически (каждая метафора выражает какой-либо отдельный аспект, представленный в первой, основной метафоре всей серии)» (Livak 2000: 180). Таковой является телесная метафора, что Ливак доказывает на основе сопоставления стихотворений Поплавского и Артюра Рембо, Андре Бретона, Робера Десно (Livak 2000: 189).

Раннее творчество Поплавского связано с усвоением опыта футуристической поэтики: «Долгое время, — вспоминает он в письме Юрию П. Иваску, — был резким футуристом и нигде не печатался» (Поплавский 2009: 480). Алексей Чагин отмечает центральную линию эволюции в литературе эмиграции первой волны: «Пристального внимания заслуживает тот, далеко не случайный факт, что первые литературно-художественные (в первую очередь — поэтические) объединения, возникшие в Париже в начале 1920-х годов — «Палата поэтов», «Гатарапак», «Через» — были ориентированы прежде всего на опыт русского и европейского авангарда. В дальнейшем преобладание традиционализма в поэзии русского Парижа стало очевиднее, проявляясь и на организационном уровне, и все же в творчестве целого ряда поэтов — участников тех первых объединений (таких, как Б. Поплавский, И. Зданевич, С. Шаршун и др.) опыт русского авангарда неизменно присутствовал и во второй половине 1920-х, и в 1930-е годы» (Чагин 2008: 88).

В первой редакции стихотворения «Зелёный ужас» природа в стихийном проявлении является творцом, пишущим свои письма: «И летняя метель ползёт, как палец», «двойником» природы является сам лирический субъект, весенняя лихорадка показана как мучительное состояние творческой одержимости, а в финале возникает традиционная тема создания поэтического текста, сам процесс письма. Во второй редакции в этой строке Татищев заменяет «палец» «пламенем», что усиливает коннотации с огнем и жарой, в этом случае отсылки к телесности уходят на задний план².

В финальном стихе первой строфы ЗУ-1: «Смотри: мы гибель видели во сне, / Всего вчера, и вот уж днесь пропали» обращает на себя внимание местоимение «мы» (множественное число), лирический субъект предстает «раздвоенным / умноженным», что можно объяснить влиянием сюрреализма: «...субъект письма становится “другим”... он “становится” или “превращается”. <...> необязательно означает стать “кем-то одним другим”, но может означать “стать многими другими”» (Гальцова 2019: 146). Эта творческая лихорадка в ЗУ-1 связана с болезнью, физическим недугом, очевидно

² В обеих редакциях очевидна переключка с Александром Блоком («Бушует снежная весна!», цикл «Кармен» 1914 г.), однако, если у Блока природная стихия коррелирует со стихией любовной страсти, то у Поплавского — с творческой горячкой.

и то, что Поплавский строит лирический сюжет на основе проницаемости границы между внутренним миром героя и внешним, окружающим его, что является характерной чертой для авангарда: «архетипическое тождество человек = универсум воспроизводится авангардистской литературой постсимволистского периода таким способом, что внутреннее и внешнее пространства соотносятся между собой как лицевая и изнаночная стороны, мир помещается вовнутрь отдельного человеческого тела, коль скоро оно призвано быть репрезентантом того, что его окружает (две пространственные конфигурации выступают, следовательно, как конгруэнтные и на всем протяжении имеющие общую границу...)» (Деринг-Смирнова, Смирнов 1980: 418–419). «Гибель» — это потеря идентичности, муки творчества в состоянии себе-неотождественности (в тексте стихотворения «я» и «мы» чередуются), в ЗУ-2 акценты смещаются: «Смотри, мы гибель видели во сне, / Всего вчера, и вот она над нами» (пространственная доминанта).

Во второй строфе в ЗУ-1 переживание «гибели/творчества» маркируется разворачиванием овеществленной метафоры «волосы встают дыбом» (в состоянии страха, шока, ужаса), иронически усиленной упоминанием «бороды». В ЗУ-2 две последние строки заменены полностью: «И медленно, как долгие года, / Проходят дни, солдаты синей власти». В редакции Татищева важен мотив времени, воспринимаемого измененным сознанием лирического субъекта-поэта, а синий цвет в традиционной русской культуре мог означать страдания и приближение смерти; вероятность того, что Поплавскому была известна эта цветовая символика подтверждается и другими текстами (см., например, финал стихотворения «Роза смерти», впервые опубликованного в 1928 г.: «И весна, бездонно розовея, / Улыбаясь, отступая в твердь, / Раскрывает темно-синий веер / С надписью отчетливо: смерть») (Поплавский 2009: 185)³.

Снег, лед, вода — взаимопревращения этих субстанций символизируют различные состояния мира и сознания героя, их метаморфозу. Застывание/затвердевание — знак косности мира, «зеленых листьев снег», «летняя метель» в данном контексте — метафора-оксюморон, соединение жара и холода в их динамичном единстве, движении, символизирующая перемену в природе и в состоянии лирического субъекта.

Тема весны как времени творчества типична для поэзии. Поплавский, хотя и следует этой традиции, но весьма своеобразно, как отмечает Евгений Болтовский: «Сезонные мифологемы у Б. Поплавского находятся в одном семантическом ряду с образом смерти. На мифопоэтическом уровне это объясняется тем, что в мифологемах актуализируются родственные семы «изменчивости», «непостоянства»» (Болтовский 2012: 94). Нужно отметить еще одно важное обстоятельство восприятия весны с «зимним» оттенком этим поэтом, когда творчество связано не столько с радостью, сколько со страданием, приговоренностью к тяжелой миссии выразить

³ Подробнее об этом см. работы (Гольдт 2002: 115); (Успенский 1994: 256).

«невывразимое», создать гармонию из хаоса, — очевидно влияние Стефана Малларме, у которого весна предстает распадом формы, структурной четкости, зимней чистоты: «Недужная весна печально и светло / Зимы прозрачное искусство разломала...» (*Проклятые поэты* 2014: 347).

У Поплавского можно найти высказывания о мировом развитии, где ускорение, смена ритма имеет особое значение: «Основная истина о мире есть ощущение его как не чего-то каменного, а чего-то движущегося, становящегося и меняющегося наподобие не статуи или вещи, а разноцветной жидкости, переливающейся и уплывающей. С нее началась Философия, со слов темного Гераклита о том, что все течет, из определения Фалесом родового начала как начала влажного. Но вот существуют времена, когда это обычно до незаметности плавное течение и ровное течение вдруг стремительно ускоряется. Душа человека, быстро привыкающая и засыпающая в размеренном движении, очень остро ощущает периоды у перемены скорости — ускорение или замедление ритма движения. Такие, например, времена есть весна в природе, революция в политике. Что острее постигает душа весной: то, что все движется, все меняется, что все изменится, что она наравне со всем остальным изменится и погибнет, — вот почему розы пахнут смертью и весна тайно поет о ней» (Поплавский 2009: 46). Это фрагмент из доклада «О согласии погибающего с духом музыки», который был прочитан Поплавским 23 мая 1929 г. в объединении писателей «Кочевье» (Поплавский 2009: 525), а в его дневнике за 1929 г. также есть запись от 29-го марта: «...Может быть, они недаром боятся музыки, как боятся весны, как страшно быть игрушкой черных волн» (Поплавский цит. по электронному источнику). Здесь сформулированы основные мысли поэта о воде как родовом, творческом начале бытия и об ощущении катастрофичности во времена разгула стихий, неподвластных человеку.

Елена Менегальдо, исследуя значение символики воды в поэзии Поплавского, обращается к трудам Карла Густава Юнга, Гастона Башляра, Жулиуса Эвола, особо отмечает значение воды как стихии путешествий и материнского начала (смерть как возрождение). Для нашей работы наиболее существенным является высказывание Эвола: «Вода, прежде всего, символизирует жизнь на стадии индифференциации, жизнь, предшествующую всякой форме, не связанную еще с формой; во-вторых, это символ всего движущегося, следовательно — неустойчивого и изменчивого, то есть это основа всего зарождающегося и подверженного становлению в мире...» (Менегальдо 2007: 66).

Традиционная символика воды в поэзии Поплавского получает свое специфическое развитие. В ЗУ-1 актуализируется символический ряд снег/лед/вода/кровь/алкоголь/яд, но если в версии 1927 г. опьянение связано с монструозностью, творчеством не только как призванием, сколько как проклятием, то в редакции 1938 г. — еще и с эротическим томлением, что вполне традиционно для весны с точки зрения культурных коннотаций.

Л. Ливак полагает, что вода у Поплавского нередко символизирует состояние бессознательного, сна, галлюцинаций, объясняя мотив погружения в воду, как уход в себя, с влиянием сюрреализма: «Погружение в воду, созерцание воды и путешествие по воде — тропы исследования бессознательного. Вода и семантически связанные с ней образы частотны в стихотворениях Поплавского» (Livak 2001: 93).

В письме к Илье М. Зданевичу Поплавский излагает свое понимание творческого томления, где фигурирует метафора воды: «...низшее сознание, слишком активно наполненное, не дает возможности высшему выразиться в себе, вот почему поэты бегут от жизни и культивируют пассивность — она и есть та гладь воды, без которой не отражается лицо, склоненное над ним, ибо уже давно замечен тот странный факт, что особо замечательные мысли и моменты появляются *не* в момент величайшей активности сознания, а наоборот, в полной его тишине, ни с того, ни с сего, без всякой подготовки, кроме спокойствия. Подсознательное выкатывается в дремлющее сознание» (Поплавский 2009: 474). Татищев, ссылаясь на дневниковые записи Поплавского, вспоминает фразу поэта, где фигурирует та же метафора отражения как творческого процесса: «Поэзия — это предлог ничего не делать, как материально, так и морально, потому что делание мутит воду, в которой что-то должно отражаться из высших миров (Дневник)» (Поплавский 2009: 504). Взаимосвязь неба (высшие миры) с «водою сна» в анализируемом стихотворении объясняет сравнение поэта в третьей строфе ЗУ-1 с астрономом, взор которого также всегда обращен к загадочным небесным телам.

«Вода бессознательного» как «медиумического сна» также кодируется отсылками к мифологии — в ЗУ-1 упоминается многоголовый «змий» («зеленый змий», связанный с алкоголем). В лирике поэта стихия творчества нередко маркируется морскими обитателями, как реальными, так и мифологическими (раки, крабы, сирены и т. д.) и, в частности, морским змеем⁴, этот образ восходит к Гидре (Башляр 1998: 100).

В третьей строфе ЗУ-1 весна предстает чудовищным «существом», душащим, топчущим героя (буквализация антропоморфной метафоры): «Днесь наступила тяжкая весна / На сердца ногу мне, до страшной боли», в ЗУ-2 «тяжкая» заменено на «жаркая», глагол «наступить» употребляется уже и в значении смены сезона, прихода теплой погоды, акценты смешаются в сторону более привычного поэтического контекста.

В ЗУ-1 лирический герой в состоянии «болезни»/стихийного перехода к погружению в инобытие, теряющим свои телесные границы («водою полон сна», «я истекаю, болен»), сравнивается с астрономом, изучающим космические просторы загадочной вселенной, взор его обращен к небу, вселенная здесь — нечто рационально непостижимое, скрытое от обыденного сознания. К этой тематике обращались и другие поэты-модернисты:

⁴ Например, в стихотворении «Морской змей» (Поплавский 2009: 98–100).

«Вечность, с жгучей пустотою/Неразгаданных чудес,/Скрыта близкой си-
невою/Примирающих небес. <...> Когда ж уйду я в вечность снова?/И мне
раскроется она,/Так ослепительна ясна,/Так беспощадна, так сурова/
И звездным ужасом полна!» (М. Волошин «По ночам, когда в тумане» (Во-
лошин 2003: 40)).

Никола С. Милькович отмечает связь метафоры заглавия «Зелёный ужас» со «Звёздным ужасом» Николая Гумилева (Милькович 2022: 183), что также объясняет сравнение лирического героя с астрономом у Поплавского. Использование слова «астроном» в ЗУ-1 можно также соотнести со строфой из «Заблудившегося трамвая» Гумилева: «Понял теперь я: наша свобода/Только оттуда бьющий свет,/Люди и тени стоят у входа/В зоологический сад планет» (Гумилёв 2001: 82).

В ЗУ-2 — «астроном» заменяется «хладным трупом». Если в первой редакции подчеркнуто состояние «между», размытия границ, при том, что герой внешне пассивен, он постигает некую тайну, приобщаясь к ней, то во второй он переживает фазу ритуальной смерти перед превращением в боговдохновенное существо (отсылка к «Пророку» Александра Пушкина), а также к стихотворению Михаила Лермонтова «Сон» (1841) (особое положение героя между сном и смертью, мотив жары).

«Смотри, сияет кровообращенье/Меж облаков, по жилам голубым» («ЗУ-1», 1-2 стихи 4 строфы), в «ЗУ-2» — «Меж облаков, по венам голубым». Смена «жил» на «вены» может показаться не значимой, но здесь важно учитывать контекст всего стихотворения в первой версии, которое заканчивается образом коров в девятой строфе. Слово «жилы» может иметь двойное значение — это и кровеносные сосуды, по которым кровь движется к сердцу («кровь стынет в жилах»), и сухожилия (пучки коллагеновых волокон, соединяющие мышцы и кости). Слово «жилы» звучит более резко, «брутально» (кровь и сила), сам по себе звук «ж» является звуковым акцентом (примечательно, что «жилы» в этой строфе соседствуют с «божеством» — творчество невозможно вне проживания на уровне телесности). «И ан вхожу я с божеством в общенье,/Как врач, болезням сердца полюбим» — общенье с божеством (вдохновение) понимается как искусство врачевания, избавления от боли (хотя бы на какое-то время⁵, где словосочетание «болезни сердца» сохраняет свое исходное терминологическое значение из области медицины, в то время как в ЗУ-2 телесные коннотации уступают место поэтической фразеологии: «И я вхожу в высокое общенье/С небесной жизнью, легкою, как дым».

⁵ Упоминание «врача» как лирического субъекта в состоянии вдохновения есть в стихотворении «Человекоубийство» (1925 г.), где он не только избавляется от мучений одержимости/наваждения «иными мирами», но и сам является мучителем, так как творчество в авангардной парадигме всегда связано с агрессией: «Выпрыгивают ноги в добрый час./Выскальзывают раки и клешнёю/Хватают за нос палача врача,/Рвут волосы гребённой жестяною» (Поплавский 2009: 50) (подробнее см. статью: Е. Тырышкиной (Тырышкина 2020: 117–135).

Пятая строфа в ЗУ-1 начинается с утвердительной частицы «да», которая акцентирует все нарастающее напряжение, усиление горячего состояния одержимости «иным». Небесное и земное (верх и низ) здесь жестко не разделены. И хотя взгляд поэта обращен вверх, общенье с божеством не возносит поэта над миром. Эта же строфа в ЗУ-2 начинается противительным союзом «но» («Но мир в жару...»), происходит противопоставление жизни земной и небесной, «легкой, как дым». Есть жизнь небесная, легкая, воздушная, и есть мир «весеннего нетерпения», поэт принадлежит обеим, но попадает под власть стихии музыки, где возвышенное и низменное еще слиты, как мы увидим в финале. В редакции 1938 г. состояние «общенья с божеством» сменяется темой пробуждения, падения с небесных высот.

Мир представлен и как убийца, пронзающий сердце лирического героя, и в то же время, как двойник героя, гигантское тело, находящееся в горячке. Именно эта метафора болезни, сохранённая Татищевым, порождает лирический сюжет в обоих текстах, сюжет творчества, связанный с телесными мучениями, в обеих версиях это состояние мира и героя подчёркивается темами ада, безумия, хаоса.

Трагичность ситуации в ЗУ-1 маркируется еще и на ритмическом уровне из-за паузы, образованной цезурой между второй и третьей стопой (точка с запятой), и возможной паузы после имеющего смысловое ударение союза «да», создающего спондей с паузой между слогами. После второй цезуры ритм обретает маршевую интонацию, следуют три идеальные стопы ямба (_ // _U_ // U_ /U_ /U_ /U), тогда как в «ЗУ-2», цезуры не сохранены и ритм имеет чёткое и стремительное звучание чистого стиха пятистопного ямба (U_ /U_ /U_ /U_ /U_ /U).

Строка «Мы сели только что в трамвай без направленья, /И вот уже конец, заставка, ад» сохранена в ЗУ-2 в неизменном виде и очевидным образом отсылает к уже упомянутому «Заблудившемуся трамваю» Гумилева, у которого в жанре «видения» / модернизированной баллады живописуется проживание лирического героя в разных странах и временах, а у Поплавского путешествие к «себе-иному» — это состояние творческого перехода «за грань». Проводником в «иной мир» является трамвай, но если у Гумилева путешествие связано с пересечением границ времени и пространства, то у Поплавского путешествие очень короткое — от быта к инобытию, которое манит и пугает.

«Шипит отравной флоры наважденье, / Зелёна пена бьет из горлышек стволов» — в ЗУ-1 появление весной листвы видится не торжеством природы, ее расцветом, а алкогольным опьянением, связанным с отравляющим сознание героя мотивом ухода в себя, где творчество является мучительным, а мир видится чудовищем. У Поплавского пребывание в состоянии, находящемся на грани между сновидением, жизнью и смертью, связано с погружением в бессознательное, в котором возможны различные галлюциногенные образы, весь мир предстает многоголовым «зелёным змием».

В этой строфе в редакции Татищева акценты переставлены кардинально, он убирает мотив смерти и яда, весна вписана в традиционный поэтический контекст как пора эротического томления, «рот алкоголика» заменяется «устаами нагих цветов», Танатос полностью замещается Эросом, смертельное опьянение заменено экстазом, «весенним нетерпением», традиционным поэтизмом.

Седьмая строфа «И каждый камень шевелится глухо...» во второй редакции оставлена без изменений. Мир представлен как слушатель поэта, заставляющий его выжать из себя все жизненные соки и расточиться в творческом акте: «И каждый лист полураскрыт, как ухо, / Чтоб взять последний наш словесный пыл».

Финальные строфы в ЗУ-1 и ЗУ-2 требуют особого внимания, так как они совершенно различны, но и в том, и в другом случае акцентируется тема искусства, центральная для обеих редакций. В ЗУ-1 на первый план выходит сам процесс вдохновения / поэтического творчества как процесс тяжелой, сложной переработки жизненного материала, его «возгонки» в текст, сам процесс письма: «День каждый через нас ползёт, как строчка, / С таким трудом; а нет стихам конца». В данном случае тема «убивающего» творчества подчёркивается символикой финальной строфы, метафора времени прочитывается как «оружейная», «стрелка» часов фигурирует в одном ряду с образами холодного оружия: «Течёт от стрелки, со стрелы, меча». Последняя строфа первой редакции актуализирует мотив смерти («бойни»), причем, ветхозаветный сюжет о тощих коровах (толкование снов Фараону) получает особое воплощение в этой редакции: «и вот, вышли из реки семь коров, хороших видом и тучных плотью, и паслись в тростнике; но вот, после них вышли из реки семь коров других, худых видом и тощих плотью, и стали подле тех коров, на берегу реки; и съели коровы худые видом и тощие плотью семь коров хороших видом и тучных. И проснулся фараон» (Быт. 41: 1–36). Поэзия поглощает все силы своего создателя, подобно чудовищному животному, поглощает, «съедает» его. Но «бойня» предназначена и для «весенних дней» / «мокрых семи коров», письмо, поэтическое творчество — это уничтожение жизненной реальности в ее животном воплощении. Здесь нужно учесть связь со стихотворением Поплавского «Музыкант нипанимал» (1925), где есть строка «О муза зыка! музыки корова!». Поэт использует прием анаграммы, музыка «прорастает» из некой бестиальной стихии, утробное мычание — материал для переработки в звуки «иных миров»⁶.

Мотив воды опять возникает в финале как маркер творчества, стихии превращений, кровь в этом контексте названа «хрустальной», переход в пространство искусства означает образование хрупкой «прозрачной»

⁶ Подробнее см. статью Е. В. Тырышкиной и Г. М. Маматова (Тырышкина, Маматов 2018: 47). Возможно, играют свою роль и зрительные ассоциации с картиной К. Малевича *Корова и скрипка* (1911–1913). Написание заглавия стихотворения авторское <Поплавский>.

пограничной формы⁷ в результате «возгонки» посюстороннего в потустороннее. Стекло и хрусталь в поэзии Поплавского символизируют аполлоническую форму искусства, например, когда поэт пишет о музыке Иоганна Себастьяна Баха, то употребляет метафору «стеклянные лестницы» (Поплавский 2009: 45).

Если в ЗУ-1 акт письма/творчества показан как преодоление, столкновение, битва-бойня в процессе преобразования себя и мира, то в ЗУ-2 возникает тема не письма, а музыки, причем, музыка — «большая», и возникает она в момент наивысшей температурной точки — кипения (мотив воды сохраняется как маркер творчества и здесь, но трансформируется). Подчинение музыке — это растворение в дионисийской стихии, окончательная потеря субъектности: «И мы уже, у музыки во власти, / У грязного фонтана просим пить». Здесь момент экстаза связан с музыкой, которая еще хранит следы земного (болезни, грязи), это безумие, которое еще не перегорело, не обрело аполлонической формы. Для Поплавского творчество — это слияние «двух голосов, земного с небесным», только в этом случае возможно «преобразование» (Поплавский 2009: 494).

Нужно заметить, что взаимосвязь воды/музыки/танца/кипения наблюдается и в других стихотворениях поэта: «И только те, что дети Марафона, / Как я, махая в воздухе пятой, / Старались выплыть из воды симфоний, / Покинуть музыкальный кипятилок...» («Морской змей» (Поплавский 2009: 99)); «Это было в тот вечер, в тот вечер... / Дома закипали, как чайники. / Из окон рвалось клекотанье любви. / И «любовь не картошка», / И «твои обнаженные плечи» / Кружились в паническом вальсе, / Летали и пели как львы. / <...> И в пении ночи, и в рёве утра, / В глухом клекотании вечера в парке, / Вставали умершие годы с одра / Одр несли, как почтовые марки. / Качалась, как море асфальта река, / Взлетали и падали лодки моторов, / <...> И полными счастья, хотя без науки, / Бил крыльями воздух в молочном окне / Туда, где, простерши бессмертные руки, / Кружилась весна, как танцор на огне» («Весна в аду» (Поплавский 2009: 92–93)).

Коротко охарактеризуем ритмические особенности двух редакций. В первой версии миниатюра написана пятистопным ямбом с четырьмя стихами шестистопного ямба (вторая строфа, третий стих; пятая строфа, третий стих; шестая строфа, второй стих; восьмая строфа, четвертый стих).

И тихо волосы встают, и борода — U / U / UU / U // UU / U_ («ЗУ-1»)

И медленно, как долгие года — U / UU / U_ / UU / U_ («ЗУ-2»)

Зелёна пена бьёт из горлышек стволов — U / U / U_ / U_ / UU / U_ («ЗУ-1»)

И пена бьёт из горлышка стволов — U / U / U_ / UU / U_ («ЗУ-2»)

Мы сели только что в трамвай без направленья —

U / U / UU / U_ / UU / U_ / U («ЗУ-1», «ЗУ-2»)

⁷ В стихотворении «Человекоубийство» кровь «прозрачная», опять же — в контексте творческого акта сочинения музыки как акта битвы/агрессии: «Удар по перламутровым зубам, / Прозрачной крови хлест в лицо навывает» (Поплавский 2009: 132).

В «ЗУ-2» сохранен ритмический рисунок шестистопного ямба в пятой строфе; в этой редакции шестистопный ямб появляется еще и в шестой (первый и третий стихи), которая ритмически выделяется за счет пауз и чередования дактилической и мужской рифмы, тем самым маркируется напряженное ожидание перемен.

Шипит отравной флоры наважденье — U_/U_/U_/UU/U_/U («ЗУ-1»)

Шипит апрельской флоры наважденье — U_/U_/U_/UU/U_/UU («ЗУ-2»)

И алкоголик мир открыл с рожденья — UU/U_/U_/U_/U («ЗУ-1»)

Весь мир раскрыт в весеннем нетерпении — U_/U_/U_/UU/U_/UU («ЗУ-2»)

В первой редакции возникает образ лирического героя, теряющего идентичность в состоянии творческого томления, что подчеркнуто анжамбеманом в третьем и четвертом стихах второй строфы, а во второй редакции актуализирована тема времени: «И медленно, как долгие года, / Проходят дни, солдаты синей власти», ритм подчёркивает маршеобразное движение навстречу уничтожению / смерти. Татишев как редактор стремится к упорядочению ритма, его более ровному звучанию, в частности, в стихе «Зелёна пена бьёт из горлышек стволов» исключение слова «зелёна» нивелирует ассоциацию с «зеленым змием», а также убирает фоническое сопряжение слов «зелёна» и «бьёт» по ассонансу на «о» и аллитерацию на «л»: «зелёна», «горлышек», «стволов». В восьмой строфе ЗУ-1 ритм оказывается особенно порывистым, рваным, что связано с эмоциональной чрезмерностью, вздыбленностью чувств через край, поэтому первый и финальный, позиционно сильные стихи в этой строфе написаны разными размерами (пятистопным и шестистопным ямбом). Это напряжение подчёркивается благодаря спондею в первом стихе: «День каждый через нас ползёт как строчка» (_ /UU/U_/U_/U_/U). Прерывистость-затрудненность процесса письма маркируется также и анжамбеманом (первый и второй стих этой строфы).

Ещё большую значимость в ритмической структуре стихотворения приобретают свободные цезуры. В «ЗУ-1» словоразделы внезапны и не имеют константного положения в стихе, как это характерно для цезур в твёрдых стиховых формах.

Смотри: мы гибель видели во сне,
Всего вчера, и вот уж днесь пропали.

U_//U_/U_/UU/U_
U_/U_//U_/U_/U_/U_

На снег асфальта, твердый, как вода,
Садится день, невыразимо счастлив.

U_/U_/U_//_/UU/U_
U_/U_//UU/U_/U_/U_

И тихо волосы встают, и борода
У нас с тобой и у других отчасти.

U_/U_/UU/U_//UU/U_
U_/U_//UU/U_/U_/U_

Как астроном; я истекаю, болен.

UU/U_//UU/U_/U_/U_

Смотри, сияет кровообращенье...

U_//U_/UU/UU/U_/U_

Как врач, болезням сердца полюбим.

U_//U_/U_/UU/U_

Да, мир в жаре; учащен пульс мгновений.	_//_/_U_//U_/_U_/_U_/_
Глянь, все часы болезненно спешат.	_//U/U_/_U_/_UU/U_
На мостовой, как головы толпы,	UU/U_//U_/_UU/U_
Но всё ж пред бойней, где хрустальна кровь	U_/_U_/_U//U/U_/_U_

В редакции 1927 г. цезура может стоять и после первой стопы («Смотри: мы гибель видели во сне», «Смотри, сияет кровообращенье», «Как врач, болезням сердца по любимым»), после второй («Всего вчера, и вот уж днесь пропали»), «У нас с тобой и у других отчасти», «Как астроном; я истекаю, болен», «Да, мир в жаре; учащен пульс мгновений», «На мостовой, как головы толпы»), после четвёртой («И тихо волосы встают, и борода»). Нужно отметить цезуры, разрывающие стопу на две смысловые части, причём, в некоторых стихах («Да, мир в жаре; учащен пульс мгновений» и «Глянь, все часы болезненно спешат») словораздел создаёт, по сути, спондеическую и хореическую стопу, что ещё сильнее нарушает «правильное» звучание ямба и замедляет звукоизвлечение.

В редакции 1938 г. расстановка цезур, по большей мере, сохранена. Так ритмически нетронутыми оказались стихи: «Смотри, мы гибель видели во сне/Всего вчера, и вот она над нами», «На лед асфальта, твердый навсегда,/Ложится день, невыразимо счастлив», несмотря на замену слов, цезура сохраняется и в стихе «Проходят дни, солдаты синей власти», «Смотри, сияет кровообращенье», «На мостовой, как головы толпы».

В некоторых стихах в ЗУ-2 место цезуры меняется, как в стихе «И медленно, как долгие года» (U_/_UU//U_/_UU/U_), где цезура стоит между второй и третьей стопами, тогда как в первой версии она стояла между четвёртой и пятой. В остальных случаях в «ЗУ-2» цезуры поставлены уже согласно воле редактора. В одних случаях в стихе стоит лишь одна цезура, причём, с явным эмоциональным акцентом как в стихе: «А я лежал, водою полон сна» (U_/_U_//U_/_U_/_U_), где словораздел между второй и третьей стопой маркирует ощущение усталости, дрёмы, или в появившихся во второй редакции стихах «С небесной жизнью, легкою, как дым» (U_/_U_/_U//_/_UU/U_), «Темнеет день, весна кипит в закате» (U_/_U_//U_/_U_/_U_/_U_), «Восходит ночь, зеленый ужас счастья/Разлит во всем, и лунный ад кипит» (U_/_U_//U_/_U_/_U_/_U_/_U_//U_/_U_/_U_/_), где цезуры стоят также между второй и третьей стопами, что говорит об упорядочивании постановки цезуры и большей ровности ритма.

В стихе «Как холодный труп, — раздавлен я, я болен» наблюдаются две цезуры (U_/_U_//U_/_U_//_/_/U), где также образуется спондей после второй цезуры между четвёртой и пятой стопой. Столь сильное замедление речи связано со стихом по смыслу, обозначая речь постепенно утихающую, медленный уход героя в состояние сна, галлюцинаций, болезни, творческого бреда.

Итак, анализ двух редакций стихотворения *Зелёный ужас* позволяет сделать следующие выводы. И в том, и в другом текстах творческое томление является для лирического субъекта не столько радостным призванием, сколько мукой, мир видится чудовищным, а граница между внешним и внутренним проницаема. В обеих редакциях сохраняется в целом авангардная модель мира, при том, что мотив дионисийства отсылает к символизму (прежде всего, к творчеству Александра Блока).

Однако первоначальная версия стихотворения 1927 г. выглядит более «резко футуристической», форма его намеренно акцентирована как «неправильная», довольно много смещений в ритмическом отношении, мучительное томление/ожидание творческого состояния показано как «алкогольная» аддикция/наваждение, которое в финале приводит к столкновению/битве с миром, в результате чего только и возможно создание иной реальности, реальности литературы, требующей невероятного напряжения всех сил. Так же, как и русские футуристы, Поплавский видит задачу художника в том, чтобы «создать ситуацию такого напряжения, чтобы вещи и слова отрешались от закрепленной за ними формы... Чтобы вынуть жизнь к перевоплощению, новое искусство должно было вывести ее ... к границе существования...» (Казарина 2004: 15).

Стремление творца к самовыражению, жаждущего воплощения переживания субъективного «инобытия» и мира в момент «энергичного становления» (термин Р. Дуганова (Дуганов 1990: 128)) приводило к неизменному конфликту с готовым языком, языком застывших форм и понятий, которые требовалось разрушить, отсюда типичные мотивы деструкции и агрессии (Смирнов 1994: 182). На первый план в финале ЗУ-1 выходит состояние мучительной работы перевода в знак стихии «невыразимого». В данном случае понимание специфики творческого процесса Поплавским восходит к декларации Алексея Крученых и Велимира Хлебникова «Слово как таковое», где творчество описывается либо как экстатический ритм, подчиняющий себе язык («чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока! (пение, плеск, пляска, разметывание неуклюжих построек...»), либо акцентируются усилия при создании текста, где эксплицируются моменты тяжелой инструментальной работы, преодоления «сопротивления» языка, и произведение хранит эти следы «борьбы», создавая зеркальную ситуацию затрудненной дешифровки для читателя («чтоб писалось туго и читалось туго неудобнее смазных сапог или грузовика в гостиной...») (*Русский футуризм* 2000: 46), таким образом, на первый план выходит энергия звучащего слова и пишущей руки.

Наиболее важным отличием в смысловом плане оказывается переход от литературоцентричности первой редакции к музыкалцентричности второй, где поэт отдается во власть музыки как дионийской вакханалии, поглощающей героя. Изменения, обнаруживающиеся в версии Татищева, стилистически «улучшают» версию Поплавского, ритм становится более плавным, появляются поэтизмы, которых не было в первоначальной редак-

ции, и сам текст композиционно выстроен логически более гармонично, он закольцован за счет повторов в первой и в последней строках («зелёных листьев снег»/«зелёный ужас счастья»), в финале акценты расставлены по принципу *crescendo*, высшая точка напряжения, ожидания вдохновения, показана как «кипение весны»/«лунного ада» (время весны и ночи как творчества и буйства природы — типичная культурная универсалия), дионисийская стихия захватывает героя, подчиняя его себе. Если в ЗУ-1 творчество в своей финальной стадии — это агрессия и тяжкий труд, то в ЗУ-2 лирический герой побежден, покорен стихией, растворяясь в ней, принося себя в жертву.

В ЗУ-2 финал живописует не попытку перевести «невыразимое» в знак, а состояние ужаса и восторга потери субъектности в потоке «музыки мира». Мотив воды как маркер творчества значим как для первого варианта текста, так и для второго, однако, в первом варианте он в большей степени связан и с опьянением/вдохновением, и с возможностью трансформации водной субстанции, способностью приобретать различные формы (как предел — обрести форму в слове). В поздней редакции вода не столько превращается в яд или в вино, сколько размывает, топит все кругом, смешивая поту- и посюстороннее.

Понятие <зелёного> «ужаса» напрямую отсылает к концепции творчества Поплавского. Н. С. Милькович полагает, что «...стихотворение «Зелёный ужас» Поплавского перекликается с теми же мотивами из мистического стихотворения Н. Гумилева «Заблудившийся трамвай», о чем свидетельствует и само название стихотворения Бориса Юлиановича, обыгрывающее вывеску «Зеленная» из стихотворения Гумилева: «Вывеска... кровью налитые буквы/Гласят: “Зеленная”, — знаю, тут/Вместо капусты и вместо брюквы/Мертвые головы продают»» (Милькович, 2022: 183).

Эта аллюзия рассматривается Н. С. Мильковичем в связи с событиями русской революции и эмиграцией Поплавского, но нам представляется, что в данном случае историческая катастрофа идентична стихии природы (определение «зелёный» у Поплавского указывает на весну/лето, конкретное время года, маркирующее границу между бурным расцветом и стремлением к гибели) — это знамение мирового сдвига, который откликается в душе поэта кризисным переживанием пограничья, мистическим постижением смены ритма. Можно провести аналогии с картиной Льва (Леона) Бакста «Террор Antiquus» (1908) и статьей о ней Вячеслава Иванова (1909), но связь здесь скорее общетипологическая — человек перед лицом катастроф и всеильного рока: «Ибо перед нами не пейзаж человеческих мер и человеческих восприятия, но икона родовых мук Матери-Геи, и не столько останавливают наше внимание города и гибель людей, сколько божественная борьба стихий и их столь различествующий облик: мир влажного элемента, мир воздуха и мир камня, геологический мир разнообразных пород и пластов <...> *Terror Antiquus* — так назвал художник свою картину. Под древним ужасом разумел он ужас судьбы. *Terror antiquus* — *terror fati*.

Он хотел показать, что не только все человеческое, но и все чтимое божественным было воспринимается древними как относительное и преходящее; безусловна была одна Судьба (Εἰσαρτένη), или мировая необходимость (Ἀνάγκη), неизбежная «Адрастея», безликий лик и полый звук неисповедимого Рока» (Иванов 1994: 327–328, 330).

У Поплавского в дневнике 1929 г. (раздел «Христос и страх») «ужас судьбы» рассматривается в христианском ключе: «Что есть древний ужас. — 1. Чувство пассивное непознаваемости воли Божией <...> 5. Необъяснимое наследие Рока. 6. Предопределение к смерти <...> 8. Предопределение к конечной гибели» (Поплавский 2009: 291). Эти же размышления о предопределении к конечной гибели получают свою трактовку в концептуальных рассуждениях Поплавского о «духе музыки», центральным положением его философии и эстетики: «Что есть этот дух музыки для нас: некое чистое поступательное движение силы изнутри, развивающей все. Силы чистого становления всего, силы чистого времени, понимаемого не извне, как счет и мера движения, а изнутри, как чистый напор развития. <...> Мы понимаем согласие с духом музыки ранее всего как принятие собственной смерти.

Потому что если жизнь есть огромная и смертоносная симфония, каждая человеческая душа есть отдельный такт в ней, некая маленькая музыкальная фраза, о которой так много говорил Пруст, для которой существуют только две альтернативы: согласиться с симфонией, то есть согласиться вовремя временно прозвучать, отсиять и замолкнуть, как всякий такт, усилив и разнообразив симфонию, или же не соглашаться с необходимостью замолкнуть, хотеть вечно продолжаться, вечно, усиливаясь, звучать, никогда не замолкать, никогда не умирать. То есть или сила самосохранения берет в ней верх и она тоскует, и ужасается, и проклинает, ибо она все равно будет побеждена и убита старшей музыкой, или же сила не самосохранения и она тоскует, и ужасается, и проклинает, ибо она все равно будет побеждена и убита старшей музыкой, или же сила не самосохранения, а саморасточения, самораздарения побеждает в ней, и она соглашается прекрасно воззвать, возгореться, отпеть, отшуметь и затихнуть, погаснуть и исчезнуть за углом, как праздничная процессия с оркестром и флагами, проходящая через мост.

Но это согласие всегда актуально и героично, оно всегда некий тишайший мистический подвиг против первичного животного голоса в душе ненавидящего и боящегося богов» (Поплавский 2009: 25–27). Именно во второй редакции эта героическая интенция проявлена во всей мощи, финал стихотворения посвящен кульминационному моменту — самозабвенно отдаться гибели во имя мировой симфонии («ужас счастья»). Очевиден переход к символизму, где категория музыки занимает центральное место, однако, творец у Поплавского не мыслит себя теургом и не верит в силу слова, магическим способом воздействующим на действительность, просветляющим мир. Ради того, чтобы звучала мировая симфония нужно «от-

звучать» — умереть: «Важно достигнуть смысла и сгореть, отсыять в нем. Да и нельзя долго созерцать Божество, не умирая, но все же созерцать Божество достойнее, чем жить» (Поплавский 2009: 31).

Как отмечают комментаторы наследия Поплавского: «Текст, напечатанный в посмертном сборнике стихов, сильно отличается от первоначального варианта из ДНН-27. Поскольку мы не располагаем типографским оттиском издания 1938 г., трудно решить, является ли второй текст результатом переработки самого автора или же Дина и Николай Татищевы заменили последние строфы другими, взяв их из многочисленных набросков и черновики поэта» (Поплавский 2009: 477). Но в любом случае изменения, которые наблюдаются в более поздней редакции, демонстрируют именно тот сдвиг от авангарда к символизму (в его субъективном, авторском варианте⁸), о котором писал Д. Токарев по поводу более позднего творчества поэта. И здесь можно лишь выдвинуть предположение о том, что если вариант 1938 г. не был результатом правки самого Поплавского, то его друг и редактор выбрал из имеющихся черновики именно те фрагменты, которые укладывались в логику творческого развития поэта конца 1920-х — начала 1930-х гг.

ЛИТЕРАТУРА

- Башляр Гастон. *Вода и грёзы. Опыт о воображении матери*. Москва: Издательство гуманитарной литературы, 1998.
- Болтовский Евгений. «К календарной мифологии Бориса Поплавского». *Вестник Костромского государственного университета* 3 (2012): 93–95.
- Васильева Мария. «Между небом и землёй. Об одном рождественском стихотворении Бориса Поплавского». *Известия Уральского Федерального Университета* 2 (2014): 154–164.
- Волошин Максимилиан. *Собрание сочинений*. В 13 т. Москва: Азбуковник, 2003.
- Гальцова Елена. *Творчество Андре Бретона как энциклопедия сюрреализма*. Москва: Издательство ИМЛИ РАН, 2019.
- Гольдт Райнер. «Экфрасис как литературный автокомментарий у Леонида Андреева и Бориса Поплавского». *Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского Симпозиума*. Москва: Издательство «Мик», 2002: 111–122.
- Гумилёв Николай. *Собрание сочинений*. В 10 т. Москва: Воскресение, 2001.
- Деринг-Смирнова Ирина. Смирнов Игорь. «Исторический авангард» с точки зрения эволюции художественных Систем. *Russian Literature* 8 (1980): 401–468.
- Дуганов Рудольф. *Велимир Хлебников. Природа творчества*. Москва: Советский писатель, 1990.
- Иванов Вячеслав. *Дионис и продионисийство*. Санкт-Петербург: Алетейя, 1994.
- Казарина Татьяна. *Три эпохи русского литературного авангарда*. Самара: Издательство Самарского Государственного Университета, 2004.
- Кочеткова Ольга. «Миф об Орфее в творчестве поэтов «парижской ноты» (об одном сравнении в стихотворении Бориса Поплавского «Дождь»)). *Ломоносов-2009. Материалы XVI Международной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов»*. Москва: МАКС Пресс, 2009: 533–535.

⁸ Проблема рассмотрения специфики символизма в творчестве Поплавского выходит за рамки данной статьи.

- Менегальдо Елена. *Поэтическая вселенная Бориса Поплавского*. Санкт-Петербург: Алетейя, 2007.
- Милькович Никола. *Три разговора о Поплавском*. Белград: Издательство Белградского университета, 2022.
- Осипова Наталья. «“Чёрная Мадонна” Б. Поплавского: опыт интерпретации поэтического текста». *Вестник Вятского государственного университета* 4 (2015): 101–107.
- Поплавский Борис. *Откровения Бориса Поплавского: Дневники. Стихи. Статьи по поводу* [Цит. по электронному источнику: http://az.lib.ru/p/poplawskij_b_j/text_1935_otkrovenia.shtml <21/08-2021>].
- Поплавский Борис. *Собрание сочинений*. В 3 т. Москва: Книжница, русский путь, согласие, 2009.
- Проклятые поэты*. Москва: Эксмо, 2014.
- Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания*. Москва: Издательство ИМЛИ РАН, 2000.
- Смирнов Игорь. *Психодиахронология: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней*. Москва: Новое литературное обозрение, 1994.
- Токарев Дмитрий. *«Между Индией и Гегелем»: творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе*. Москва: Новое литературное обозрение, 2011.
- Тырышкина Елена, Маматов Глеб. «“Музыкант нипанимал” Бориса Поплавского: между символизмом и Сюрреализмом». *Филология и человек* 2 (2018): 41–53.
- Тырышкина Елена. «Сюжет творчества в лирике Бориса Поплавского». *Феномен русской эмиграции*. Седльце: Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich, 2020: 117–135.
- Успенский Борис. *Избранные труды*. В 2 т. Москва: Языки русской культуры, 1994.
- Чагин Александр. *Пути и лица. О русской литературе XX века*. Москва: Издательство ИМЛИ РАН, 2008.
- 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): 88–108.

REFERENCES

- Bashlyar Gaston. *Voda i gryozy. Opyt o voobrazhenii materii*. Moskva: Izdatel'stvo gumanitarnoj literatury, 1998.
- Boltovskij Evgenij. «K kalendarnoj mifologii Borisa Poplavskogo». *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta* 3 (2012): 93–95.
- Chagin Aleksandr. *Puti i lica. O russkoj literature XX veka*. Moskva: Izdatel'stvo IMLI RAN, 2008.
- Dering-Smirnova Irina, Smirnov Igor'. «Istoricheskij avangard» s tochki zreniya evolyucii hudozhestvennyh System», *Russian Literature* 8 (1980): 401–468.
- Duganov Rudol'f, Velimir Hlebnikov. *Priroda tvorcestva*. Moskva: Sovetskij pisatel', 1990.
- Gal'cova Elena. *Tvorcestvo Andre Bretona kak enciklopediya syurrealizma*. Moskva: Izdatel'stvo IMLI RAN, 2019.
- Gol'dt Rajner. «Ekfrasis kak literaturnyj avtokommentarij u Leonida Andreeva i Borisa Poplavskogo». *Ekfrasis v russkoj literature. Trudy Lozanskogo Simpoziuma*. Moskva: Izdatel'stvo “Mik”, 2002: 111–122.
- Gumilyov Nikolaj. *Sobranie sochinenij*. V 10 t. Moskva: Voskresenie, 2001.
- Ivanov Vyacheslav. *Dionis i pradiosijstvo*. Sankt-Peterburg: Aletejya, 1994.
- Kazarina Tat'jana. *Tri epohi russkogo literaturnogo avangarda*. Samara: Izdatel'stvo Samarskogo Gosudarstvennogo Universiteta, 2004.
- Kochetkova Ol'ga. «Mif ob Orfee v tvorcestve poetov «parizhskoj noty» (ob odnom sravnenii v stihotvorenii Borisa Poplavskogo «Dozhd'»)». *Lomonosov-2009. Materialy XVI Mezhdunarodnoj konferencii studentov, aspirantov i molodyh uchyonyh «Lomonosov»*. Moskva: MAKSS Press, 2009: 533–535.

- Menegal'do Elena. *Poeticheskaya vseennaya Borisa Poplavskogo*. Sankt-Peterburg: Aletejya, 2007.
- Mil'kovich Nikola. *Tri razgovora o Poplavskom*. Belgrad: Izdatel'stvo Belgradskogo Univerziteta, 2022.
- Osipova Natal'ya. «"Chyornaya Madonna" B. Poplavskogo: opyt interpretacii poeticheskogo teksta». *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta* 4 (2015): 101–107.
- Poplavskij Boris. *Otkroveniya Borisa Poplavskogo: Dnevnik. Stih. Stat'i po povodu* [Cit. po elektronnomu istochniku: http://az.lib.ru/p/poplavskij_b_j/text_1935_otkrovenia.shtml <21/08-2021>].
- Poplavskij Boris. *Sobranie sochinenij*. V 3 t. Moskva: Knizhica, russkij put', soglasie, 2009.
- Proklyatye poety*. Moskva: Eksmo, 2014.
- Russkij futurizm: Teoriya. Praktika. Kritika. Vospominaniya*. Moskva: Izdatel'stvo IMLI RAN, 2000.
- Smirnov Igor'. *Psihodiachronologika: Psihoistoriya ruskoj literatury ot romantizma do nashih dnei*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 1994.
- Tokarev Dmitrij. «*Mezhdru Indij i Gegelem*»: *tvorchestvo Borisa Poplavskogo v komparativnoj perspektive*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011.
- Tyryshkina Elena. Mamatov Gleb. «"Muzykant nipanimal" Borisa Poplavskogo: mezhdru simbolizmom i Syurrealizmom». *Filologiya i chelovek* 2 (2018): 41–53.
- Tyryshkina Elena. «Syuzhet tvorchestva v lirike Borisa Poplavskogo». *Fenomen ruskoj emigracii*. Sedl'ce: Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich, 2020: 117–135.
- Uspenskij Boris. *Izbrannye trudy*. V 2 t. Moskva: Yazyki ruskoj kul'tury, 1994.
- Vasil'eva Mariya. «Mezhdru nebom i zemlyoj. Ob odnom rozhdstvenskom stihotvorenii Borisa Poplavskogo». *Izvestiya Ural'skogo Federal'nogo Universiteta* 2 (2014): 154–164.
- Voloshin Maksimilian. *Sobranie sochinenij*. V 13 t. Moskva: Azbukovnik, 2003.

Јелена Тиришкина, Глеб Маматов

„ЗЕЛЕНИ УЖАС“ БОРИСА ПОПЛАВСКОГ: ДВЕ РЕДАКЦИЈЕ (1927, 1938)

Резиме

У раду се тумаче две верзије песме Бориса Поплавског „Зелени ужас“, датиране 1927. и 1938. годином. Текст песама је суштински измењен у потоњој редакцији. Анализирају се лирски сиже, метафоре и ритам, показују се основна структурна и смисаона померања, а такође се истиче логика промена у полазном тексту. Ауторска редакција није била објављена за живота и позната је као део песничке збирке *Дирижабл незнано̄ усмерења* (1927) (према типографској коректури с ауторском исправком у необјављеној књизи). Песму је штампао Николај Татишчев 1938. године након смрти Поплавског и објавио у збирци *У вошћаном венцу*. Проучавање две редакције „Зеленог ужаса“ доводи до следећег закључка: ако се у раној верзији текста стваралаштво доживљава као агресија и тежак рад, у каснијој верзији лирског јунака покурава дионизијска стихија. Најважнија разлика између две редакције јесте прелаз од књижевноцентричности у првој верзији ка музикоцентричности у другој редакцији, што је повезано с поимањем музике као дионизијске уметности. Промене које се уочавају у каснијој верзији показују прелазак од авангарде ка симболизму. Може се претпоставити да ако верзију из 1938. године није исправљао сам Борис Поплавски, његов уредник Татишчев је од постојећих бележака одабрао оне делове који одговарају логици стваралачког развоја песника крајем 1920-х и почетком 1930-х година.

Кључне речи: лирика Б. Поплавског, авангарда, надреализам, симболизам, песма „Зелени ужас“ (редакције 1927. и 1938. године).

Елена Толстая
Еврейский университет в Иерусалиме
elenadtolstaya@gmail.com

Elena Tolstaya
Hebrew University of Jerusalem
elenadtolstaya@gmail.com

МАДМУАЗЕЛЬ И МЕДНЫЙ ВСАДНИК:
ИСТОЧНИКИ И СОСТАВНЫЕ ЧАСТИ
РАННИХ РАССКАЗОВ НАБОКОВА

MADEMOISELLE AND THE BRONZE HORSEMAN:
SOURCES AND COMPONENTS
OF NABOKOV'S EARLY STORIES

В статье рассматривается ранний рассказ Набокова о гувернантке, его литературная генеалогия и происхождение отдельных мотивов. Выявляется сильное воздействие Андрея Белого. Описываются изменения, которые претерпел сюжет и персонаж в более поздней трактовке темы гувернантки в зрелом рассказе Набокова.

Ключевые слова: Набоков, Пасха, еврейская тема, Андрей Белый, Петр Первый, Лев Толстой.

The article inspects an early story by Nabokov devoted to an old Swiss governess. The literary origin of a number of motifs is demonstrated as well as an overall influence of Andrei Belyi. When Nabokov turned again to the same subject in 1936 in his only French novella a different approach to the plot and the personage was chosen: a comparison of the two texts is made.

Key words: Nabokov, Easter, the Jewish theme, Andrei Belyi, Peter the Great, Leo Tolstoy.

Набоков, после совсем ранних опытов в сказочном жанре, в прозе идет по двум параллельным направлениям. Первое — это псевдопереводная новелла. Там, где псевдопереводной роман играет с фиктивными авторами, она обходится без всякого камуфляжа; чаще всего она связана с удивительным, фантастическим, невероятным. Это новеллы «Удар крыла», «Мечь», «Картофельный эльф». Им присущ космополитический амбианс и легкие смещения относительно норм русского языка, создающие впечатление не-

уклюжего перевода с иностранного. Это еще один повод говорить о некотором сходстве Набокова с Александром Грином, вдобавок к тому, что отметила Маргарит Тадевосян в ее пионерской статье (Tadevosyan 2005): американская исследовательница находила у них общие черты в «отстраненности от конкретных геополитических отсылок», в изображении «фрагментированного сознания персонажей» и демонстрации механизмов самосознания, а также и в излюбленном приеме — перенесении персонажа из текстового в изобразительное пространство (*Дорога в никуда* Грина и *Подвиг* Набокова). Используя живопись, оба писателя создали измерение, управляемое искусством и противящееся любой ограничительной идеологии (Tadevosyan 2005: 429).

Итак, в то время как в своих переводческих дебютах молодой Набоков проводит политику полной русификации, как в *Ане в стране чудес* или в *Николке-персике*, в оригинальной русской новелле он пытается использовать расширяющие норму возможности псевдопереводного стиля.

Помню, в совсем ранней работе (1965), презентованной на студенческой конференции в Тарту, я сама пыталась определить некоторый формальные признаки псевдопереводного стиля в Гриновском варианте. Мне казалось, что одним из них можно считать использование популярной ошибки неопытных переводчиков: вместо того, чтоб переводить определенный артикль как «этот», они оставляют его без перевода вообще, отчего в русском тексте возникает неопределенность, которую я назвала «пропуск артикля».

Второе направление юного Набокова можно условно назвать постчевским: «чеховская» размытая субъективность преломлена через «бунинское» зрительное великолепие, и все это оснащено ссылками на символистов. В европейской перспективе зрительное воссоздание прошлого лежит в русле Пруста: переплетение мотивов само строит сюжет, как у Джойса. В этом ключе у раннего Набокова написан «Пасхальный дождь». Странные и фантастические события здесь тоже есть, но они происходят в мире бреда, как у Андрея Белого.

«Пасхальный дождь» основан на впечатлениях от поездки Набокова в декабре 1921 года с кембриджским однокашником де Калри на каникулы в Швейцарию. Они посетили бывшую набоковскую гувернантку мадмуазель Сесиль Миотон, жившую на покое в Лозанне — прототип героини новеллы Жозефины Львовны — и подарили ей слуховой аппарат.

В новелле отставная гувернантка Жозефина Львовна¹ родную Лозанну воспринимает, вольно или невольно, через Петербург, где она прослужила

¹ Жозефина Львовна, как удачно заметил Максим Шраер, — это имя-отчество родной сестры Пастернака. Во время написания рассказа она изучала философию в Берлине, о чем не мог не знать Набоков. Их отец-художник, Леонид (Арье-Лейб) Пастернак, в 1921 г. эмигрировавший с семьей в Берлин, затем в Лондон, за границей использовал короткое имя Лео, поэтому у Жозефины Львовны и Бориса Леонидовича были разные отчества. О возможных еврейских мотивах в рассказе см. (Shrayer 2010).

десять лет. Трамвай по сравнению с петербургским кажется ей игрушечным, домишки по сравнению с петербургскими набережными — построенными кое-как, вповалку, вкривь и вкось. Слова «широкий» и «открытый» сказаны в рассказе о петербургском ландо — но эпитет не зря повторяется: «и широко сияла Нева» (Набоков 1999: 58–61)² — несомненно, в виду имеется широта всей петербургской жизни.

Рассказ построен на элегантном *quid pro quo*. Русская ностальгия автора, слишком недавняя, личная и понятная, подменяется застарелой ностальгией по России бедной и ограниченной иностранки, для которой Петербург до сих пор — свет в окошке. Исчезнувшая Россия увидена чужими глазами, и суперлативная оценка ее поэтому кажется беспристрастнее и объективнее.

Православную Пасху Жозефина Львовна хочет отпраздновать с семьей эмигрантов Платоновых и в подарок им красит яйца. К ней заглядывает ее соседка м-ль Финар, также бывшая гувернантка, маленькая старушка в черном, но Жозефина скрывает, что она делает, и старушка обижается. Про себя героиня сравнивает назойливую гостью с мухой, ее шаги — с мушиными.

Купленная акварель не ложится на скорлупу, и Жозефина красит яйца чернилами в неподходящий фиолетовый цвет, а вместо ХВ пишет ХЯ. Знакомые эмигранты Платоновы, с которыми она надеялась пойти в церковь, ее с собой не зовут. Развертывается еще одно *quid pro quo*: Платоновы держатся замкнуто, не так, как это принято у русских, зато героиня жаждет слияния сердец в общей скорби по России — то есть ведет себя так, как вроде бы надлежит русской. Однако Платонов потешается над нею — называет странное сочетание букв на поднесенном ею яйце «еврейскими инициалами»: как будто «Я» сокращено от Яковлевич или Яковлевна. Вспомним, что именно эти отчества позже будут даны чете русских ассимилированных евреев — мужу и жене Александре Яковлевне и Александру Яковлевичу Чернышевским в *Даре*. Жозефина Львовна чужда Платоновым и в религиозном плане. Она протестантка, но жаждет привычного ей по России православного настроения, «горячих сладких слез, пасхальных поцелуев, приглашенья разговеться вместе...». Вместо того — полное отчуждение. Выйдя от Платоновых, она рыдает от обиды; обидчивость объединяет ее со второй гувернанткой — ее соседкой, это душевная ущербность, своего рода профессиональное заболевание. Небо «глубоко и тревожно: <...> тучи как развалины». Это эмоциональный надрив рассказа.

Но тут включается волшебный рычаг — указание на перевернутый мир, в романтической литературе обещающее неожиданности: «реклама кинематографа на углу <...> отражалась вверх ногами в гладкой луже». Этот мотив закрепляется: «у освещённого кинематографа отражались

² Далее все цитаты приводятся по этому тексту без указания страниц.

в луже вывернутые ступни курчавого Чаплина». Слово «вывернутые» может иметь отношение к «вывернутой» из жизни героине, а эпитет «курчавого» по отношению к Чаплину похож на еврейский мотив — тогда он рифмуется с «еврейскими инициалами», и все вместе может суммироваться в мотив «изгнания»: уравнение русской эмиграции с еврейской диаспорой в то время уже было общим местом. Героиня — двойная изгнанница: из своего родного контекста, который ей постыл, и из русской среды, где она чужая. Может быть, это предвестие гуманной переоценки героини? Далее такая переоценка и дается: героиня заслужила облегчение участи. Она видит лебедя; тот пытается обрести приют и его находит:

«...громадный старый лебедь топорщился, бил крылом, и вот, неуклюжий, как гусь, тяжело перевалился через борт; шлюпка закачалась, зелёные круги хлынули по черной маслянистой воде, переходящей в туман».

Первооткрывательница этого рассказа С. Польская (Polsky, 1997; Польская 1999) отметила родство мотива неуклюжей птицы с бодлеровским «Альбатросом», которого переводил Набоков в том же 1924 году, когда написан был рассказ; но в данном случае для нас важнее сам позитивный перелом: птица нашла себе приют.

Вернувшись домой в слезах, героиня валится без чувств с крупозным воспалением легких. В ее бреду развертываются главные мотивы — они же поворотные события сюжета.

Жозефину сопровождают многочисленные указания на черноту: это и траурные брови, и купленная ею черная кисточка, черный ободок ее пенсне, ее зонтик, «как черная трость», черные часы, черная маслянистая вода озера, около которого она проходит. (Заметим, что Платоновы даны в депрессивном желтом колорите, по традиции беловского *Петербургa*, где желтый нес отрицательные ассоциации: желтый табак мужа и желтый парик жены). Зато пасхальный ритуал крашенья яиц вводит яркие цвета, связанные с памятью о России:

«Когда-то на Невском проспекте оборванцы продавали особого рода щипцы. Этими щипцами было так удобно захватить и вынуть яйцо из горячей темно-синей или оранжевой жидкости. Но были также и деревянные ложки; легко и плотно постукивали о толстое стекло стаканов, в которых пряно дымилась краска. Яйца потом сохли по кучкам — красные с красными, зеленые с зелеными. И еще иначе расцветывали их: туго обертывали в тряпочки, подложив бумажку декалькомани, похожую на образцы обоев. И после варки, когда лакей приносил обратно из кухни громадную кастрюлю, так занято было распутывать нитки, вынимать рябые, мраморные яйца из влажных, теплых тряпок; от них шел нежный пар, детский запах»³.

³ Описание крашенья — это литературное общее место. Ср. *Детство Никиты* (1920–1922): «Аркадий Иванович и Никита красили их наваром из луковой кожуры — получались яйца желтые, заворачивали в бумажки и опускали в кипяток с уксусом — яйца пестренькие, красили лаком «жук», золотили и серебрили». (Толстой Алексей 1948: 64).

В бреду это петербургское многоцветие начинает вытеснять мотивы черноты: «В голове путались шелесты, чмоканье деревьев, черные тучи — и воспоминанья пасхальные — горы разноцветных яиц, смуглый блеск Исакия...».

«Смуглый» здесь — самоцитата; в стихотворении 1922 года «Весна» Набоков писал: «Лазурь торжественная ночи/ текла над городом, и там,/ как чудо, плавал купол смуглый/и гул тяжелый, гул округлый/всходил к пасхальным высотам!»

Сам бред оркестрован как благовест: «бурный, могучий, как колокольное дыхание»; «бухали колокола»; «и снова взволнованный гул счастья обдавал душу». Сюда же вплетается тема катанья яиц: пасхальной забавы детей и молодежи: «Горы разноцветных яиц рассыпались с круглым чоканьем; <...> яйца взбегали, скатывались по блестящим дощечкам, стукались, трескалась скорлупа».

Тем временем в состоянии Жозефины происходит перемена: «...не то солнце, не то баран из сливочного масла, с золотыми рогами, ввалился через окно и стал расти, жаркой желтизной заполнил всю комнату». Это победа заглянувшего в комнату весеннего солнца над холодом и дождем, а может быть, и пик температуры тела, знаменующий кризис.

На Пасху часто изготавливали барашка из сливочного масла как символ жертвенного агнца. Ср. реальный комментарий Надежды Тэффи в фельетоне «Пасхальные советы молодым хозяйкам» (1912):

«Это изящное произведение искусства делается очень просто: вы велите кухарке накрутить между ладонями продолговатый катыш из масла. Это туловище барашка. Сверху нужно прилепнуть маленький круглый катыш с двумя изюминами — это голова. Затем пусть кухарка поскребет всю эту штуку ногтями вокруг, чтобы баран вышел кудрявый. К голове прикрепите веточку петрушки или укропу, будто баран утоляет свой аппетит, а если вас затошнит, то уйдите прочь из кухни, чтоб кухарка не видела вашего малодушия» (Тэффи 1997: 59).

В бреду Жозефине является отец ее бывшей петербургской подопечной Элен, он приносит ей русскую газету с неизвестной (потому что Жозефина не знает русских букв), но благой вестью. Сама идея вести благой, но неизвестной ближе всего ассоциируется со стихотворением Марины Цветаевой о Благовещении (1921), — тут тоже весть и так же неясно, в чем она состоит — ангел забыл:

Необычайная она! Сверх сил!
Не обвиняй меня пока! Забыл!

(Цветаева 1990: 245).

Но что означает для героини рассказа Набокова эта неведомая весть? Это пик саспенса. Он длится, все не разрешается: «И потом опять заперестрели бредовые сны, катилось ландо по набережной, ...и широко сияла Нева...».

В горячке Жозефина благополучно переживает кризис. В бреду обиженную старуху, напрасно мечтавшую отпраздновать Пасху со своими русскими знакомыми, целует не кто иной, как сам Медный всадник: очевидно, ее исцеляет сама память о широте, великолепии, открытости бывшего Петербурга.

«...и Царь Пётр вдруг спрыгнул с медного коня, разом опустившего оба копыта, и подошёл к Жозефине, с улыбкой на бурном, зеленом лице, обнял её, поцеловал в одну щеку, в другую, и губы были нежные, тёплые, — и когда в третий раз он коснулся её щеки, она со стоном счастья забилась, раскинула руки — и вдруг затихла».

Опять саспенс: читатель может предположить, что она затихла и умерла. Ведь поцелуй медного всадника, как любой контакт с мертвецом или статуей, может быть смертоносен.

Набоков развертывает ряд литературных аллюзий. Во-первых, он сравнивает зад кучера с гигантской тыквой: мотив, намекающий на преобразование кучера, кареты и лошадей Золушки из сказки Перро. Если героиня — Золушка, то тогда Медный всадник исполняет роль принца.

Медный Петр оживал у Пушкина и мстительно гнался за героем; позднее, в *Петербурге* Андрея Белого медный Петр сидел в кабаке на Васильевском, а выйдя, вербовал героя в убийцы — «губил без возврата». У Набокова, как и у Белого, Всадник соскакивает с коня: «... и Царь Пётр вдруг спрыгнул с медного коня, разом опустившего оба копыта (ср.: «и где опустить ты копыта?») — но ведет себя неожиданно: «и подошёл к Жозефине, с улыбкой на бурном, зеленом лице» (бурное, потому что в *Полтаве* «Он весь как Божия гроза», а зеленое — потому что у Андрея Белого оживший памятник сохраняет цвет патины, как в *Петербурге*:

«на Абреухова, войдя в луч, на мгновение уставилось металлическое лицо, горящее фосфором <...> фосфорически заблестали и литое лицо, и венец, зеленый от времени <...>; в медных впадинах глаз зеленели медные мысли» (Белый 1981: 213, 215).

У Набокова в ностальгической перспективе и медный царь оказывается благодушен и щедр. Он троекратно, по пасхальному обычаю, целует героиню: с такой щедростью ведет себя у Пушкина живой Петр:

И в чело его целует,
Светел сердцем и лицом

(Пушкин 1937: 432).

Презрев романтическую традицию — Пушкина с Каменным гостем и Мериме с Венерой Ильской, Набоков свою Жозефину не убивает, а таким странным образом излечивает.

Следует символическая сцена пробуждения весны и выздоровления героини, когда холодный губительный дождь ослабевает, и капли стекают по листьям — с замедленными крупными планами в пастернаковском

вкусе. И тут Жозефина видит лежащую на полу — то есть низверженную — свою соседку:

«...на полу ничком лежала старушка в чёрном платке, серебристые подстриженные волосы сердито тряслись, она ёрзала, совала руку под шкаф, куда закатился клубок шерсти. Чёрная нить ползла из-под шкафа к стулу, где остались спицы и недовязанный чулок».

Жозефина начинает смеяться. Она наконец избавлена от гувернанточьей инерции мрачности, обиженности, слез. Это и есть итог рассказа — она исцелена не только от воспаления легких, но и от обиды.

Мы видим, что чернота становится признаком м-ль Финар — как бы перетекает на нее. Черная старуха с клубком черной шерсти — явно Парка. Клубок ее затерялся под шкафом — и это прекрасно: Жозефина получила добавочный шанс. Возможно, что кроме этого явного смысла, в условном образе черной старухи аугаются символические черные старухи из *Симфонии (2-ой, драматической)* (1902) Андрея Белого, взывающие к состраданию: они равнодушны, никому не нужны, о них все забывают, они множатся в зеркалах. Далее по сюжету Симфонии такой бледной женщиной в черном оказывается сама Вечность, которая также именуется «птица печали», «сама печаль» (курсив автора — *Е. Т.*; Белый 1971: 184). Набоковская Жозефина со своими тревожными глазами и траурными бровями — тоже сама печаль; и она тоже как бы привязана к птице — нелепой, толстой, старой.

Зато двойное, настойчивое уподобление м-ль Финар мухе, на мой взгляд, имеет объяснение весьма прозрачное и вовсе не символическое. Этот образ скорее всего восходит к скандальным воспоминаниям гувернантки детей Л. Н. Толстого швейцарки (или немки) Анны Сейрон. В Ясной Поляне она жила с 1882 по 1888 годы, обучая французскому языку детей и помогая родителям с переводами на немецкий. В 1895 г. она опубликовала по-немецки свои воспоминания о доме Толстых. Вскоре они были переведены на русский. Толстой писал, что книга Сейрон «кишит ошибками», отзывался о ней как «о клеветах и глупостях» (Толстой Лев 1954: 53). Отставная гувернантка подчеркивала безалаберность их быта и развал семьи (с 1882 года Толстой переживал религиозный кризис, что не могло не сказаться на отношениях в семье). Именно Сейрон сделала своим лейтмотивом тему мухи: «Я — муха. Муху никто не замечает, и она видит то, чего не видят другие» (Сейрон 1895: 5). Тема вечно обиженной, незаметной, любопытной, недоброежелательной гувернантки в сочетании с лейтмотивом «мухи» — указанием на Сейрон, выставившую напоказ в своей книге распадающийся быт Толстых, обозначает как бы крайний случай неприятной гувернантки. Видимо, м-ль Финар явно нацелена на бывшую гувернантку Елены Ивановны м-ль Голе, которая доживала в семье Набоковы на покое, а после возвращения в Лозанну жила с м-ль Миотон. Набоков вспоминает ее ужасный характер.

Рассказ «Пасхальный дождь» остался погребенным в берлинском еженедельнике *Эхо России* и при жизни автора не перепечатывался: видно, роман Жозефины с Медным всадником вскоре показался автору несуразным. Хэппи-энд тоже был чересчур уж умилительным — впрочем, в пасхальном рассказе хэппи-энд обязателен.

Второй и последний визит Набокова к м-ль Миотон незадолго до ее смерти лег в основу жестокой ревизии юношеского рассказа. Результатом его была французская новелла «Mademoiselle O»⁴ (1936). С некоторыми переделками этот же текст воспроизведен по-английски в 5-й главе *Speak, memory* и по-русски в *Других берегах*. В дальнейших воплощениях набоковской героини мотив птицы-печали развивался. В русской версии — в *Других берегах* — она издавала возглас, звучавший «граем потерявшейся птицы» и вдобавок выражавший «бездну печали — одиночество, страх, бедность, болезнь и мольбу доставить ее в обетованный край, где ее наконец поймут и оценят...». В довершение всего на ней еще и «шляпа с птицей» (Набоков 2000: 202 и сл.).

От рассказа 1924 г. в новелле 1936 года осталось только ландо, сияние, гром Исакия — и мотив черного в образе Мадмуазель: здесь она одета в черносливовый бархат. Вместо показа через психику персонажа, предопределившего сочувственный тон раннего рассказа, во французской новелле показ овнешнен. В раннем рассказе героиня имела все причины обижаться на отвергающих ее знакомых. В тексте 1936 года и его последующих аватарах ее обидчивость бессмысленна, с годами она становится все более патологической, усугубляясь ее все возрастающей глухотой и неспособностью за десять лет выучиться хотя бы понимать по-русски. Гипертрофированная до абсурда чувствительность в конце концов губит ее: хозяева, уставшие от ее постоянных истерик с инсценировками неминуемого отъезда, перестают ее удерживать, и она теряет место.

⁴ <http://nabokov-lit.ru/nabokov/rasskaz/mademoiselle.htm>. Первая публикация рассказа — по-французски в *Mesures* (vol. 2, no. 2, 1936), затем по-английски в переводе Набокова и Хильды Уорд в *The Atlantic Monthly* (January 1943). Вошел в *Nine Stories* (1947) и *Nabokov's Dozen* (1958), а также в сборник *Vladimir Nabokov's Stories* (1966) и все его последующие издания. Перевод на русский — в сборнике «Рассказы Владимира Набокова». (Я привожу электронный адрес этого издания, поскольку книга недоступна). Переводчик, покойный Геннадий Барабтарло сохранил французское заглавие рассказа. В качестве главы этот эпизод входит в *Conclusive Evidence* (1951) — другое название *Speak, Memory*, и затем в *Другие берега* (1954) и более поздние версии мемуаров.

Почему-то в списке прототипических для Набокова заглавий до сих пор отсутствует на мой взгляд главное — знаменитая новелла Генриха Клейста «Мадам О», с ее в высшей степени пикантным сюжетом и русским героем — добавочной причиной ее известности в России. Кажется, что для Набокова выбор «О» для именованной героини и новеллы подсказан не только округлостью Мадмуазель, как считают многие, но и характерным произношением ее имени. По-русски фамилия Миотон произносится как Миатон, с редукцией безударного о в а. Поэтому, чтобы правильно произнести ее по-французски, русский ученик должен был делать некоторое ментальное усилие, чтобы не редуцировать о. Так О становилось главным мотивом этого имени, ее живым центром, его Осью.

Тема душевного исцеления с помощи памяти о России никуда не исчезла, воплотившись в *Даре* и других произведениях Набокова. Но это память не о лубочной, общей, а о личной и частной России. Культ России недавнего прошлого с его стереотипами к середине тридцатых был бесповоротно скомпрометирован: он давно сделался приманкой для эмигрантов, сыром в мышеловке. Автор только дивится на ностальгирующих по России гувернанток — на «посмертную любовь этих бедных созданий к далекой и, между нами говоря, довольно страшной стране, которой они по-настоящему не знали и в которой никакого счастья не нашли».

Хэппи-энд в новелле 1936 года отсутствует, торжествует детерминизм. Символизирует его тот же самый старый жирный лебедь, похожий на гуся, который и тут пытается забраться в шлюпку на берегу ночного Лемана. Но если в трогательном пасхальном рассказе 1924 г. он наконец с трудом, но все-таки успешно переваливается через борт внутрь, предвещая хэппи-энд, обретение «дома» героиней — то в «Мадмуазель О» и более поздних версиях этого сюжета у лебедя залезть в шлюпку не получается. Этот эпизод перенесен в конец: «бедный тройственный⁵ образ — лодка, лебедь, волна» сделан подчеркнуто символичным. Как этот лебедь, старая Мадмуазель безысходно и трагически обречена на неудачу — в силу самой своей ущербности и бездарности. Их симптомом и является ее культ России, совершенно ложный.

Конечно, никакого Медного всадника здесь нет и быть не может. Превратив русскую новеллу в иностранную, автор выстроил систему французских литературных аллюзий. Все же они порой согреты памятью о русской рецепции этих писателей и их героев. Жюли де Вольмар, упомянутая в новелле героиня романа Ж.-Ж.Руссо *Юлия, или Новая Элоиза*, по сюжету умершая после спасения утопающего в том же самом Леманском озере, была глубоко безразлична читателям пушкинского *Онегина*. По смежности в памяти возникает не менее прославленный в русской литературе (в «Пиковой даме») — возлюбленный Юлии учитель музыки Сен-Пре, прототип всех обиженных и оскорбленных гувернеров и гувернанток. Автор лихо закручивает описательную фразу и обращает внимание читателя на ее флорберовскую интонацию, возможно, вдохновляясь культом Флобера в России конца века. К той же эпохе относится эпизод, где Мадмуазель читает Поля Бурже — она делает это во время своего «декаданса», буквально — нисхождения, заката, то есть укладывания спать. Этот каламбур понятнее русским современникам Набокова, чем французам. Бурже был в моде во Франции в 1880-х, а в России в 1890-х годах, совпав с т. н. «декадансом», то есть ранним русским символизмом, и стал одной из примет декадентских вкусов — что в бытовом понимании означало вкусы изломанные и аморальные.

⁵ Слово «тройственный», звучащее иератически, возможно, указывает на книгу М. Гершензона *Тройственный образ совершенства*. Москва: Изд-во Сабашниковых, 1918. Похоже, что это вольность переводчика.

Портрет Мадемуазель дополняют озорные физиологические детали, удерживая читателя в отстраненной позиции, не допускающей эмпатию. Они заставляют думать о насмешливом французском или английском авторе вроде Поля Морана, Олдоса Хаксли или Ивлиана Во.

Новелла 1936 года была написана писателем, преодолевшим соблазны ностальгии, сентиментальности, участливой снисходительности к героине на пути к художественной объективности и исторической истине.

ЛИТЕРАТУРА

- Белый Андрей. *Петербург*. Москва: Наука, 1981.
- Белый Андрей. *Четыре симфонии*. Мюнхен: Финк Ферлаг, 1971.
- Гершензон Михаил. *Тройственный образ совершенства*. Москва: Изд-во Сабашниковых, 1918.
- Набоков Владимир. «Пасхальный дождь». Публикация, вступительная заметка Светланы Польской. *Звезда* 4 (1999): 58–61.
- Набоков Владимир. *Русский период. Собрание сочинений*. В 5 т. Т. 5. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2000.
- Польская Светлана. [Предисловие к] «Владимир Набоков. Пасхальный дождь». *Звезда* 4 (1999): 57–58.
- Пушкин Александр. «Пир Петра Великого». Пушкин Александр. *Сочинения*. Под ред. Б. Томашевского. Изд. 2-е. Ленинград: ГИХЛ, 1937.
- Сейрон Анна. *Шесть лет в доме Льва Николаевича Толстого: Записки г-жи Анны Сейрон*. Санкт-Петербург: Центральная типо-лит. М.Я. Минкова, 1895.
- Струве Глеб. «Журналы русского зарубежья». *Русская литература* 1 (1990): 130 прим. 6.
- Толстой Алексей. *Полное собрание сочинений*. В 15 т. Т. 4 (1948).
- Толстой Лев. *Полное собрание сочинений*. В 90 т. Т. 69 (1954).
- Тэффи Надежда. «И стало так...». Тэффи Надежда. *Собрание сочинений*. В 7 т. Т. 1. Москва: Лаком, 1997.
- Цветаева Марина. *Стихотворения и поэмы*. Ленинград: Советский писатель, 1990: 245.
- Shrayer Maxim D. Nabokov's use of Hebrew in "Easter Rain". *NOJ / HOJ: Nabokov Online Journal IV* (2010). https://www.academia.edu/35528824/NABOKOV_S_USE_OF_HEBREW_IN_EASTER_RAIN
- Polsky Svetlana. «Vladimir Nabokov's Short Story "Easter Rain"». *Nabokov Studies* 4 (1997): 151–162. <http://magazines.russ.ru/zvezda/1999/4/pashr.html>
- Tadevosyan Margarit. «The Road to Nowhere, A Road to Glory: Vladimir Nabokov and Aleksandr Grin». *Modern Language Review* April (2005): 429 ff.

REFERENCES

- Belyj Andrej. *Peterburg*. Moskva: Nauka, 1981.
- Belyj Andrej. *Chetyre simfonii*. Myunhen: Fink Ferlag, 1971.
- Cvetaeva Marina. *Stihotvoreniya i poetry*. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1990: 245.
- Gershenzon Mihail. *Trojstvennyj obraz sovershenstva*. Moskva: Izdatel'stvo Sabashnikovyh, 1918.
- Nabokov Vladimir. «Paskhal'nyj dozhd'». Publikaciya, vstupitel'naya zametka Svetlany Pol'skoj. *Zvezda* 4 (1999): 58–61.
- Nabokov Vladimir. *Russkij period. Sbranie sochinenij*. V 5 t. T. 5. Sankt-Peterburg: Simpozium, 2000.
- Pol'skaya Svetlana. [Predislovie k] «Vladimir Nabokov. Paskhal'nyj dozhd'». *Zvezda* 4 (1999): 57–58.

- Polsky Svetlana. «Vladimir Nabokov's Short Story "Easter Rain"». *Nabokov Studies* 4 (1997): 151–162. <http://magazines.russ.ru/zvezda/1999/4/pashr.html>
- Pushkin Aleksandr. «Pir Petra Velikogo». Pushkin Aleksandr. *Sochineniya*. Pod red. B. Tomashevskogo. Izd. 2-e. Leningrad: GIHL, 1937.
- Sejron Anna. *Shest' let v dome L'va Nikolaevicha Tolstogo. Zapiski g-zhi Anny Sejron*. Sankt-Peterburg: Central'naya tipo-lit. M. Ya. Minkova, 1895.
- Shrayer Maxim D. Nabokov's use of Hebrew in "Easter Rain". *NOJ / HOЖ: Nabokov Online Journal* IV (2010). https://www.academia.edu/35528824/NABOKOV_S_USE_OF_HEBREW_IN_EASTER_RAIN
- Struve Gleb. «Zhurnaly russkogo zarubezh'ya». *Russkaya literatura* 1 (1990): 130 prim. 6.
- Tadevosyan Margarit. «The Road to Nowhere, A Road to Glory: Vladimir Nabokov and Aleksandr Grin». *Modern Language Review* April (2005): 429 ff.
- Teffi Nadezhda. «I stalo tak...». Teffi Nadezhda. *Sobranie sochinenij*. V 7 t. T. 1. Moskva: Lakom, 1997.
- Tolstoj Aleksej. *Polnoe sobranie sochinenij*. V 15 t. T. 4 (1948).
- Tolstoj Lev. *Polnoe sobranie sochinenij*. V 90 t. T. 69 (1954).

Јелена Толстој

МАДМОАЗЕЛ И БРОНЗАНИ КОЊАНИК:
ИЗВОРИ И ЕЛЕМЕНТИ РАНИХ ПРИЧА НАБОКОВА

Резиме

У раду се анализира рана прича Набокова о гувернанти, њена књижевна генеалогичка и порекло одређених мотива. Показује се велики утицај Андреја Белог. Описују се промене које су се десиле са сажетом и јунаком у нешто каснијем тумачењу теме гувернанте у позној причи Набокова.

Кључне речи: Набоков, Ускрс, јеврејска тема, Андреј Бели, Петар Први, Лав Толстој.

Vladimir V. Feshchenko
Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences
vladimirfeshchenko@iling-ran.ru

FROM BABEL TO BABBLE: THE RUSSIAN POETIC NEO-AVANT-GARDE AFTER THE LOSS OF SPEECH*

The article addresses the practices of working with sound and verbal magic in Russian neo-avant-garde poetry after the Second World War and in contemporary poetry. Largely through the medium of Paul Celan, the idea of splitting (decomposing) the word returns to Russian poetry after a long totalitarian break (“loss of speech”) in the texts of Gennady Aygi and Elizaveta Mnatsakanova. Aygi and Mnatsakanova share, among other things, a sensitive attitude to the musicality of verse, which guarantees the unity of linguistic matter, despite the fragmentation and logical incoherence of its elements. Similar techniques are typical for such “musically oriented” contemporary poets as Larisa Berezovchuk, Sergey Zavalov and Anna Alchuk.

Key words: Neo-Avant-Garde, Loss of Speech, G. Aygi, E. Mnatsakanova, A. Alchuk, S. Zavalov.

As Irina Sandomirskaya showed in her illuminating study of violence and blockade of the word in the Stalinist period, the pressure of the totalitarian language accounted, among other things, for Oberiu’s withdrawals into silence, apophaticism and alogism. Paralysed by power and violence, the word “seems to lose its corporeality, turning into ‘babble’, into secret writing, into Oberiu’s transcendental alchemy” (Sandomirskaya 2013: 9). Once an active, energetic word falls into a state when “the patient, not the agent of speech, takes the place of the subject of speech — a ‘victim’ of language [...] when the word no longer carries a meaning” (Ibidem). As Sandomirskaya suggests, all Konstantin Vaginov’s novels, for example, were like that, with their dialogised parodying. It appears that Alexander Vvedensky’s poetry was one of the last convulsive spurts of the agonising poetic word in the era of political terror — the era when poetic utterance beyond the rational logos lost all chances of survival. The space for such poetry shrank eventually to Daniil Kharms’ little locked suitcase with man-

* The research is funded by grant № 19-18-00040 of the Russian Science Foundation and is carried out at the Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences.

uscripts of his chinari fellows, which Yakov Druskin managed to preserve over the Leningrad blockade, the War and post-war persecutions. Druskin himself had no choice but to go into the apophatic asceticism of his diaries with comments on Vvedensky's poems. The decomposition of logical connections in the language of poetry was forcibly stopped, giving way in history to the radioactive decomposition of the atom at Soviet test sites.

The dissolution of language in a deformed speech environment as a result of catastrophic processes in history and society was continued in the post-war period, in languages other than Russian, given no possibility of an utterance beyond the logos of Soviet poetic discourse. Allegorically, this era of poetic timelessness and fatigue with "big words", turning into "scream", but not yet finding its new word, is conveyed in the blockade poem by Oberiu's successor Gennady Gor: "The creek sick of speech/Told water it took no side./The water sick of silence/At once began again to shriek" (2016: 29). After World War II, it was the poetry of Paul Celan that became a successor to the de(ideo)log(ical)ised poetic language of Bely, Khlebnikov, and Mandelstam. His concept of "language mesh" ("Sprachgitter"), which implies an idea of language as a means of poetic communication through the prison regime of ideological violence, prompted poetry to turn again to the 'dumb', 'silent' and 'untold' zones of language-concerned discourses. To Heidegger's "Gerede" and Kierkegaard-Benjamin's "Geschwätz" of the masses in the context of authoritarian Babel-like power of language Celan opposes a "lallen", or inner "muttering".

In his poem "Tübingen, January" Celan appeals to the glossolalia of the ancient prophets: "Came, if there /came a man,/came a man to the world, today, with the patriarchs' /light-beard: he could,/if he spoke of this/time, he/could/only babble and babble,/ever- ever-/moremore" (2012: http). In the German original *nur lallen und lallen* literally resonates with the ancient Greek *glossas lalein* ("speaking in tongues"). At the end of the poem, a meaningless word *Pal-laksch* appears, repeated twice — a reference to Friedrich Hölderlin's glossolalia in poetic delirium, which is called on to convey the 'beyond-logos' experience repressed by the authoritarian word.¹ The multilingualism and 'idle talk' of peoples is once again surmounted by the poet's *dislalia*, as in another verse by Celan: "Eroded by/the beamwind of your speech/the gaudy chatter of the pseudo-/experienced — the hundred-/tongued perjury-/poem, the noem" (2013: http). The splitting of words into fragmented morphemes, the fragmentation of lexemes, the atomisation of prepositions, conjunctions and particles, characteristic of Celan's poetry — all these techniques inaugurate a new poetic turn of deformation of the ossified and "disenchanted" language.

Largely through Paul Celan, the idea of the word's decomposition is resuscitated in Russian poetry by Gennady Aygi and Elizaveta Mnatsakanova.² Aygi's free verse calls to inaudible "spaces of silence" ("However, muteness is a trib-

¹ For a close reading of this poem, see (Weineck 1999).

² Mnatsakanova translated some of Celan's poems into Russian.

ute — and for myself — silence”,³ as an early 1956 poem reads), mystical “singing without words”, “places of no-thought”, “empty stages”, “long pauses” and “tranquility of a vowel”. Voices in Aygi’s poetry are orchestrated by multiple punctuation marks, or rather — marks of ‘cessation’ of thought and speech (as, for instance, in his poem “Island of Daisies in a Clearing”). The logos-sense is cleared by gaps between words, between morphemes. Alogism finds itself a new space of expression: “I notice one thing: something shaky-allogical, previously unfamiliar, becomes quite ‘logical’ in this work, as if I’m learning to speak some new language” (Aygi 2001: 157). Aygi’s silent poetry is a poetry “speaking in a different way” (Idem: 158), “with that essential Word in which the silence of the pre-Word is concealed” (Idem: 159). Glossolalia is present here both in its pure form, as a legacy of Chuvash shamanism,⁴ and in a transformed one, as an interlingual transparency, as a ‘hum of language’ resonating in various national idioms. Thus, it transcends not only the uniforming ‘Babelian confusion’ of languages in favor of a unique translangual speech, but also the linguistic limitations of verse systems.⁵

Among other things, Aygi and Mnatsakanova⁶ as two poets of the Russian neo-avant-garde share a particularly sensitive attitude to the musicality of verse, which guarantees the integrity of linguistic structure of the text despite the fragmentation and logical incoherence of its elements. Especially significant for such poetics is the heritage of Anton Webern and the atonal musical tradition. It was so already for the *chinari*. Yakov Druskin noted the affinity of Alexander Vvedensky’s poetics of nonsense to dodecaphonic techniques in music. Just as in atonal music the principle of gravitation of sound pitch is violated and sounds become significant by themselves in their position in a series of sounds, in poetry of the absurd the principle of semantic connection is violated and words undergo desemantisation. Each line of Vvedensky’s verse contains the main idea plus a ‘draw-back word’ that displaces the logical structure of the poetic utterance.

Elizaveta Mnatsakanova’s poetic speech moves along similar lines. Despite the seemingly static existence of the text on the printed page, Mnatsakanova’s poetry demonstrates a freedom of language — freedom granted by its musical elements. In her own words, this is a “freed music”, which “encompasses everything and keeps in its depths an entire immeasurable ocean of performance” (Mnatsakanova 2006: 151). At the same time, hers is not a specifically *zaum* kind of sound poetry. Pure sound poetry is most often constrained by the sonorous side of the poetic word, exposing only a formal resemblance to music. Mnatsa-

³ Tr. by Sarah Valentine in her own article (2007).

⁴ Aygi was Chuvash by origin, and wrote poetry both in Russian and Chuvash.

⁵ Velimir Khlebnikov was in many respects a foremost inspiration for Aygi, on this topic see (Weststeijn 2016).

⁶ It is known that both poets spoke very sympathetically of each other, although most probably never met in life and literature. Both had a profound passion for Khlebnikov’s poetics of language. For Aygi’s Futurist roots and his attitude to music see (Sandler 2016; Sokolova 2019). The difference between Aygi’s and Mnatsakanova’s poetics is discussed in (Aristov 2022).

kanova's poetry employs musical composition principles; musical techniques structure the sounding stream to a much greater extent than in pure sonorics. Unlike pure zaum, such poetry does not obscure or eliminate meaning — it comes into a free play of meanings. 'Free', however, does not mean 'whatever the reader wants'. The semantic frame of the text, fixed in its verbal score, sets a certain mood (*Stimmung*, as composers put it) — a topic or several topics that are subject to free associative development in the process of reading and listening to the text by the reader or listener. Mnatsakanova's major poem "Requiem" employs such key music-like motifs as 'death', 'doom', 'brotherhood', 'sisterhood', 'septenary', 'light', 'resurrection', etc.

In an essay about Anton Chekhov, Mnatsakanova reiterates the idea of "music of words", or "music of speech". The Russian classic's phrase from his play "Seagull" — *men and lions, eagles and partridges* — becomes a leitmotif, a 'musical sequence' of the whole essay, a kind of melodic unity. "The secret music of the word", according to Mnatsakanova, is the actual subject matter of Chekhov's literary language: "What kind of music is this, what is it about?... LISTENING to the text, catching and identifying the melody, that deep line that controls the mechanisms of speech movement" (Idem: 161). The melody of a language is deemed its most important characteristic. As if a follower of Stéphane Mallarmé, the seer of verbal music and verbal magic, she continues: "So much the tighter the words are bound with other music — not only phonic, audible, but also a secret one, hidden behind the text, behind all visible performance, behind the visible appearance of life" (Idem: 167-168). Music, as an almost exact language's *doppelgänger*, forms a new unity — the 'verbomusic'.⁷ Musical intonation brings a new unity of sound and meaning, of voice and phenomenon, into the language, into the realm of the decomposed Logos.

Mnatsakanova wrote her opus magnum "Requiem", while staying at a "hospital for the poor", which she calls a "lazzaretto of innocent sisters". The poem is an oratory, sounding like a *laboratory* of the word, where "voices come to life in sounds and letters". According to her later self-comments, "Requiem" is "a new model and a new word altogether". In such poetry, words decompose like bodies in an infirmary under the influence of a disease. Particles of words scattered across the page of the score are like dismembered senses, however, integrated through musical laws of composition. A poetic space of 'pain' is created when speech becomes rambling, but at the same time strives for healing by the forces of a new graphic and phonic order:

Брат Септимус едва ли
едва ли е два бо два ли
либо два бо три ли
ли два бо много
ли там бы

Brother Septimus
only on ly
or two ly
or two
or

⁷ See about Mnatsakanova's place in the tradition of musical verse in (Feshchenko 2013); about the musicality of her verse, see also (Biryukov 2005; Janecek 2006; Orlitsky 2022)

regained its power as an instrument for a rehabilitating and ‘rehealing’ of the traumatised Logos.

Having emigrated from the country of her native language in 1975, Elizaveta Mnatsakanova was writing from a foreign linguistic and cultural environment in Vienna, thereby making Russian a foreign language, as it were, for herself. Although she always preferred a hermitic life of a poet not involved into any movements, her early works had a distinct impact on some of Moscow underground poets of the 1960–70s. Among them were Moscow Conceptualists Andrei Monastyrski and Lev Rubinstein. Monastyrski’s earlier poetic works expose a commitment to minimalist quasi-zaum verse verging on ritualistic glossolalia, as in this excerpt from a 1973 poem:

недбезность	heavennotliness
полей	of fields
нсн	nsn
влюдбинность	inpeoploveness
холми	of hill
нсн	nsn
д' бнсн	d' bnsn
хилмо	if holl
нсн	nsn
небезность	hovenneatliness
полей	of fields
нсн	nsn
волни	of waves
д' бнсн	d' bnsn
вилно	waves of
нсн	nsn
висне	to hang
нсн	nsn
весни	hang to
д' бнсн	d' bnsn
(Monastyrsky 2010)	(Monastyrski 2019) ¹⁰

Another Moscow conceptualist Vsevolod Nekrasov abbreviates names of Soviet reality into a variation of glossolalic speech, as in this poem called “Verses in our language” (2012: 29):

СТИХИ НА НАШЕМ ЯЗЫКЕ

бесеме велкесеме
 гепеу энкаведе
 эмгеу векапебе
 ээспе капеэсэс
 цик

¹⁰ I thank Rebekah Smith and Ugly Duckling Presse for sharing with me Andrey Monastyrski translations into English and permitting to use excerpts from them.

цека
 кацо
 че пе
 цеу
 цоб
 цобе
 вечека
 течека
 зепете
 кегебе
 а бе ве ге де её
 жезеикелемене

Similar repetitive mantra-like techniques were characteristic of Russian avant-garde poets of the 1990s, such as Larisa Berezovchuk who uses glossolalia in her “Ragas” cycle, particularly in the poem “Doomed to False Start”. Here is an example of one of these “raga” meditations with a leitmotif of “magicians” (1999):

1. рица мудрые речи ведет о музыке превращений. И внемлют
2. шактишактишакТИшак----ИшакишакишакишакишакИшак---
3. дом. Маг нить оставил. Маг нить оставил. Маг нить оставил.

[...]

1. тебя, слуга, и дорога стелется коврами на небеса.-----
2. ТипаРватиПар----РваТипаРватиПар----РваТипаРватиПар----
3. Маг нить остави. Маг нить оставил. Маг нить остави. Где ти-

[...]

1. взглядом?-----//Кто еще так любит ее?-----
2. вать----Шапкашактипарвать//---Шапкашактипарвать----При-
3. истлел льдом магнита мага. Реалист Лель истлел льдом маг-

1. -----//Тогда почему же она принадлежит не мне? Ведь коль-
2. праваи//шакаТиараТиараТиарАктивашактишактишакТир-
3. нита мага. Липа руса. Липа руса. Липа руса. Рака раг: дети - .

Multilingual glossolalia is practiced by the poet Sergey Zavyalov, in whose poems, as the critic Alexander Skidan remarked, “the expansion of the glossa turns into a real glossolalia, and the score turns out to be designed for many voices” (2001: 55). In a cycle with an illegible title “МОКШЭРЗЯНЬ КИРЬГОВОНЬ ГРАММАТАТ / БЕРЕСТЯНЫЕ ГРАМОТЫ МОРДВЫ-ЭРЗИ И МОРДВЫ-МОКШИИ” speech repeatedly strays into plurilingual incantation on the verge of zaum and glossolalia (Zavyalov 2003):

Кодамо моро минь моратано?
 Эрзянь морыне минь моратано.
 Кодамо ёвтамо минь ёвтатано?
 Эрзянь ёвтамо минь ёвтатано.

Какую песнь мы запоем?
 Мордовскую песню мы запоем.
 Какую повесть мы поведаем?
 Мордовскую повесть мы поведаем.

In a poem devoted to the spell of falling snowflakes, bilingual self-translation between languages turns these languages into reverberations of sound resonances (Ibidem):

тон марят — ты слышишь
 А телине телине телесь ульнесь якшанзо
 А зима зима зима эта была холодная

The minimalist line in the deformation of language was radicalised in the poetry of Anna Alchuk, reaching utmost minimalisation of linguistic means. While in his earlier book *Twelve Rhythmic Pauses*, written in the 1990s, poetic speech was unfolding through pauses and omissions between words, in a later collection *NE BU* (2005) poetic language was reduced to compositions of short syllables resembling musical notes (as in the line: *йобеэ из (йем НО ТЫ)*). Parts of words act as notes, sounding either as dotted fragments of meanings, or as particles and interjections marking the space of verse. For instance, the syllable *но* seems to be detached from the word *сказано*, with a space breaking the word into two lexemes: *сказ* and *но* (*сказа НО*); conversely, the phrase *как бы то ни было* merges into an undivided glossolalic sequence *какбыйонибыло*. Freed from the morphologically attached meaning, the word particles structure transsense sequences of sounds like musical scales: *в хру-сй-альном МИ/РЕ йосле ЛЯ/(а ФА зия)ей ДО йемна* (Alchuk 2005: 38). Aphasia literally controls the unfolding of verse, forcing sounds, their combinations, and spaces-pauses between them to lay bare the illogical nature of music.

In another poetry book by Alchuk, *57577* (2004), the place of musical and rhythmic pauses is occupied by reinterpreted punctuation marks functioning as shifters of meaning within a fragmented word. Words get at the same time split and recombined into longer chains of synthetic phrases: *ракурс-оймерен-/рима-день-час-иначе-/ри-йм-ми-сйериу*, sometimes with the implantation of foreign language elements: *я-йам-у(з)нна-уои-анну?* The scattering of letters and syllables is associated with the image of an endless and boundless sea (*рас-сеянна-я/сле-д-за-сеянный-в-море*), echoing back the “meaningless” and “zero-like” sea of Alexander Vvedensky’s and Konstantin Vaginov’s avant-garde poetry of the absurd — the sea as an allogical “abyss” of language.

In the 2000-2010s, the sea as a hieroglyph of all things meaningless proves relevant for the experimental verse of Nika Skandiaka, a Russian poet writing in both Russian and English. The title of her cycle “Ruins of the Sea” signals a two-fold dissemination process — of *scattering* and of *splashing*, whereby an “ineffable image” assembles in pieces and drops: *in the ruins of the sea/tremors of kinship* (Skandiaka 2006a: http). In line with Aygi, Mnatsakanova and Alchuk,

using extraordinary positions of words in the line and punctuation marks that break speech, Skandiaka gravitates towards the zone beyond grammar and logic, where the utterance cancels and discredits itself, yet as a result of this erasure, “disruptive trails” are left: (*speeded up/cheered up*) trails (*of stars?*)/*distorted trails/telephone* (Ibidem). Since *everyone left the war of things and was forgetting their native language*, the act of naming a thing turns into a scattered phrase (Skandiaka 2006b: [http](#)):

winter/ (it's cold: &)/ got right
 a new night
 with a new wind wordless
 had to be named somehow
 a certain world cut in on me
 by a mirror-like, wordless

Yet, *the right for speech* is retained, a right which music wins back from the rational Logos (Skandiaka 2006a: [http](#)):

& the right for speech —
 music of speech
 for the sake of binding || her constants

Music is there to save the de(ideo)logised word and bring the purity of the “sounding sense” back to the Logos. Contemporary Russian poetry perseveres in its attempts to “catch the boat of words”, following Vvedensky, who was the first to hear “music’s monotonous gait”, as his *Gray Notebook* poetically testifies (2009: 007). Language-pointed poetry keeps opening newer and newer spaces of *nonsense* and *beyonsense*. In her poem dedicated to Vvedensky, who proclaimed himself the “chinarian authority of nonsense”, the contemporary Russian poet Olga Martynova calls on nonsense to “disobey” reason (Martynova 2007: [http](#)):

All that consciousness hastily fastened and raveled
 Still in the cradle, over the pink shrunken “I”
 How to unravel this? —
 Listen, drive me away from the logic of words,
 So I spoke to the mind in the cradle,
 Away to the nonsense of ovum and ovary —
 But the mind’s disobedient
 To the baby’s commands

Oscillating between the two poles of the senselessness — the absurd as disintegration of language and glossolalia as the breeding of ‘one’s own’ new language beyond the rational *Logos* — modern Russian poetry seems to successfully realise in practice the dramatic utopia of Professor Dominic Matei from Mircea Eliade’s short story “Youth without Youth” — and from Francis Ford Coppola’s film of the same name. In contrast to the unfortunate hero of Eliade’s novella who failed to find the origins of language in the depths of centuries,

contemporary linguocentric poets tend to seek these origins in the depths of poetic discourse, in what Khlebnikov a hundred years ago called the “deaf-and-dumb layers of language”. By decomposing sounds, words, phrases, and languages they contribute to the “blowing up of linguistic silence”, to use another Khlebnikov’s metaphor. From the “poverty of language” and “the abyss of speech” in everyday social communication, contemporary poetry makes a leap towards language’s lost origin, with a view to looking ahead for potentiality of the future.

REFERENCE LIST

- Al’chuk Anna. *ne BU (stihy 2000–2004 gg.)*. Moskva: Biblioteka zhurnala “Futurum ART”, 2005.
- Al’chuk Anna. et al. *57577. Perepiska v forme tradicionnoj yaponskoj poezii*. Moskva: GNOSIS-LOGOS, 2004.
- Aristov Vladimir. “Mnacakanova i Aygi — skrytoe vzaimodejstvie”. *Novoe literaturnoe obozrenie* 5 (2022). In print.
- Aygi Gennadij. *Razgovor na rasstoyanii: Stat’i, esse, besedy, stihy*. Sankt-Peterburg: Limbus-Press, 2001.
- Berezovchuk Larisa. *Obrechennye na fal’start*. Sankt-Peterburg, 1999. <<http://www.vavilon.ru/texts/prim/berezovchuk1-4.html#28>>
- Biryukov Sergej. “Poeziya: moduli i vektory. Slovomuzyka Elizavety Mnacakanovoj”, 2005. <<http://topos.ru/article/3315>>
- Celan Paul. “TÜBINGEN, JANUARY”, 2012. <<https://withoutliftingafinger.blogspot.com/2012/02/tubingen-january-by-paul-celan.html>>
- Celan Paul. “Eroded by”, 2013. <<https://pierrejoris.com/blog/paul-celan/>>
- Feshchenko Vladimir. “O sovremennykh kompozitorah jazyka. «Tajna muzyka slova» Elizavety Mnatsakanovoj”. Stahl Henrike. *Dialog, Experiment — Felderderrussischen Gegenwartsdichtung*, Muenchen — Berlin — Washington: D.C. — Verlag Otto Sagner, 2013.
- Gor Gennadij. “The creek sick of speech...”. Barskova Polina. *Written in the Dark: Five Poets in the Siege of Leningrad*. New York: Ugly Duckling Presse, 2016.
- Janecek Gerald. “Muzyka i nye processy v stihotvorenykh Elizavety Mnacakanovoj”. *Hudozhestvennyj tekst kak dinamičeskaja sistema*. Moskva: Upravlenie tehnologijami, 2006.
- Martynova Ol’ga. “Vvedenskij (poema)”. *Novoe litearturnoe obozrenie* 85 (2007): 10–16. <<http://magazines.russ.ru/nlo/2007/85/ma2.html>>
- Mnatsakanova Elizaveta. “Osen’ v lazarete nevinnyh sester”. *Novoe litearturnoe obozrenie* 6 (2003): 253–271 <<https://magazines.gorky.media/nlo/2003/4/osen-v-lazarete-nevinnyh-sester.html>>
- Mnatsakanova Elizaveta. “O prostranstvah vremen”. <http://magazines.russ.ru/project/bely/mnatsakanova_talk.html. 2004.>
- Mnatsakanova Elizaveta. *ARCADIA. Stihy. Iz lekcij. Stat’i. Esse*. Moskva: LIA R. Jelinina, 2006.
- Monastyrskij Andrej. *Poeticheskiy sbornik*. Vologda: Izdatel’ German Titov, 2010.
- Monastyrskij Andrej. *Elementary Poetry*. New York: Ugly Duckling Presse, 2019.
- Nekrasov Vsevolod. *Stihy. 1956–1983*. Vologda: Izdatel’ German Titov, 2012.
- Netzkowa (Mnatsakanjan) Elizaveta. *Metamorphosen: 20 Veränderungen einer vierzeiligen Strophe und Finale*. Wien, 1988.
- Orlitsky Yuriy. “Pojeticheskoe hozyajstvo Elizavety Mnacakanovoj (Opyt analitičeskoj inventarizacii)”. *Novoe litearturnoe obozrenie* 5 (2022). In print.
- Sandler Stephanie. “Ajgi: Music to Name the Divine”. *Russian Literature* 79-80 (2016): 61–75.
- Sandomirskaya Irina. *Blokada v slove: Očerki kritičeskoj teorii i biopolitiki jazyka*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2013.
- Skandiaka Nina. “Iz stihotvorenij 2005–2006 godov”. *Novoe litearturnoe obozrenie* 82 (2006b): 379–385. <<http://magazines.russ.ru/nlo/2006/82/sk27.html>>

- Skandiaka Nina. "Ruiny morja". *Text only* 15 (2006a). <<http://textonly.ru/self/?article=5708&issue=15>>
- Skidan Aleksandr. "Mesto glossolalia". *Soprotivlenie poezii: Izyskaniya i esse*. Sankt-Peterburg: Borej-Art, 2001.
- Sokolova Ol'ga. *Ot avangarda k neoavangardu: yazyk, sub"ektivnost', kul'turnye perenosy*. Moskva: Kulturnaja revolutsija, 2019.
- Valentine Sarah, "Music, Silence, and Spirituality in the Poetry of Gennady Aigi". *Slavic and East European Journal* 51 (2007): 675–92.
- Vvedensky Alexander. *The Gray Notebook*. Translated by Matvei Yankelevich. New York: Ugly Duckling Presse, 2009.
- Weineck Silke-Maria. "Logos and Pallaksch. The Loss of Madness and the Survival of Poetry in Paul Celan's 'Tübingen, Jänner'". *Orbis Litterarum* 54/4 (1999): 262–275.
- Zavyalov Sergej. *Melika*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2003. <<http://www.vavilon.ru/texts/prim/zavyalov2-4.html>>

Владимир Фешченко

ОД ВАВИЛОНСКЕ КУЛЕ ДО НЕПОВЕЗАНОГ ГОВОРА:
ПОЕТИКА РУСКЕ НЕОАВАНГАРДЕ НАКОН ГУБИТКА ГОВОРНЕ СПОСОБНОСТИ

Резиме

Чланак се бави праксом рада са звуком и вербалном магијом у руској неоавангардној поезији након Другог светског рата као и у савременој поезији. У највећој мери песничким посредовањем Паула Целана идеја цепања (декомпозиције) речи враћа се у руску поезију, након дуге паузе („губитка говорне способности“), у текстовима ГенADIЈА АЈГИЈА и Јелизавете Мнатсаканове. Ајги и Мнатсаканова деле, поред осталог, сензитивност према мистичкој страни поезије што обезбеђује језичку кохерентност, без обзира на фрагментарност и логичку дисонантност елемената. Ови поступци су типични и за „мистички настројене“ савремене песнике попут Ларисе Березовчук, Сергеја Завјалова и Ане Алчук.

Кључне речи: неоавангарда, губитак говора, Г. Ајги., Ј. Мнатсаканова, А. Алчук, С. Завјалов.

Михаил Павловец
НИУ ВШЭ (Москва)
mpavlovets@hse.ru

Mikhail Pavlovets
Hse University (Moscow)
mpavlovets@hse.ru

«ТЕМАТИЧЕСКИЕ КНИЖЕЧКИ»
КОНСТАНТИНА К. КУЗЬМИНСКОГО
КАК ПОЭТИЧЕСКИЕ КНИГИ НЕОАВАНГАРДА¹

KONSTANTIN K. KUZMINSKY'S "THEMATICAL BOOKIES"
AS POETIC BOOKS OF NEOAVANT-GARDE

Константин К. Кузьминский — не только составитель целого ряда поэтических антологий современной ему поэзии андеграунда и исторического авангарда, но и значительный поэт, творчество которого может быть рассмотрено в контексте позднего, послевоенного авангарда — неоавангарда. Как и ряд других авторов-неоавангардистов, в большинстве своих книг он избирает «формальный» принцип организации надтекстовых *единств* — либо разворачивая в рамках одной книги широкую парадигму различных художественных форм и приемов, либо, напротив, строя книгу вокруг небольшого их числа. Ко второму типу относятся книги Кузьминского *Нештяк* (1972), построенная на психоделической деструкции художественной формы, и *Ель: 2-я книга нештяков*, являющая собой пример поэтического минимализма.

Ключевые слова: неподцензурная поэзия, неоавангард, Константин Кузьминский, психоделическая поэзия, поэзия минимализма.

Konstantin K. Kuzminsky is not only the compiler of a whole number of poetic anthologies of underground and historic avant-garde poetry of his time, but also a very significant poet whose literary work can be seen through the lens of late postwar avant-garde, which is neo-avant-garde. Just like a number of other neo-avant-garde authors, in most of his books he chose the “formal” method of organizing textual complexes, which either required the usage of a wide variety of artistic methods and forms within a single book, or required the book to be constructed on some of these methods and artforms. The latter type of books

¹ Статья представляет собой расширенную версию доклада, прочитанного на конференции «Вавилонская башня поэзии: Памяти Константина Кузьминского» (Санкт-Петербург, 6.03.2022).

includes Kuzminsky's *Neshtyak* (1972), based on psychedelic destruction of the artistic form, and also his *Yel': the Second Book of Neshtyaki* which is an example of poetic minimalism.

Keywords: uncensored poetry, neo-avant-garde, Konstantin Kuzminsky, psychedelic poetry, poetic minimalism.

Константин К. Кузьминский (1940–2015) — одна из ярчайших фигур ленинградского андеграунда конца 1950-х — первой половины 1970-х годов, а затем и эмигрантской литературной жизни в США — прежде всего известен своей архивно-коллекционной и издательской деятельностью, квинтэссенцией которой стала шеститомная (но в реальности состоящая из 9 книг) *Антология новейшей русской поэзии «У Голубой Лагуны»* (1980–1986). Его обширное поэтическое и прозаическое наследие, в полной мере не изданное или труднодоступное, известно значительно меньше — при том что престижная литературная премия Андрея Белого ему была вручена в 1997 году по совокупности заслуг — как «поэту-авангардисту, собирателю, комментатору и издателю новейшей русской поэзии» (Константин Кузьминский 1997: <http://>). Как многие другие представители позднего, послевоенного авангарда — неоавангарда, Кузьминский в своей творческой деятельности ориентировался на многообразные традиции «исторического авангарда», воспринимая их как искусственно прерванные в 1930–1940-е годы, и потому — нуждающиеся в восстановлении и продолжении (отсюда — полушутливое именование им себя «футуристом» или «неофутуристом»). Но, в отличие от своих предшественников, лишь прокладывающих новые пути в искусстве, неоавангардисты культивировали системный подход к поиску или реконструкции прежде всего художественных форм и приемов авангарда, развивая и дополняя то, что ими обнаруживалось (нередко благодаря скрупулезной собирательской и исследовательской работе) в архивах «исторического авангарда». Такая установка неоднократно отмечалась исследователями: так, по замечанию Валерия Гречко, неоавангардистскую поэзию отличает то, что «семантическое измерение отступает в ней на второй план, тогда как синтаксические и прагматические аспекты необычайно усиливаются» (Гречко 2013: 79).

При составлении авторских поэтических книг поэты неоавангарда обычно придерживались двух стратегий: первая из них предполагала объединение в рамках одного сверхтекстового единства максимально широкой парадигмы текстов — от вполне традиционных, «классических» — до самых радикальных, экспериментальных. К этой стратегии Кузьминский прибегнул при составлении своего первого авторского самиздатовского сборника с характерным названием *Ассорти* (1963), само название которого говорит об эклектичности авторских поисков («замешал в нем все мои “эксперименты с экскрементами” в области формы за 4 предыдущих года» (Кузьминский, Ковалев 1983а: 508). К подходу, лежащему в основе сборника *Ассорти* (смешение текстов разной природы в рамках одного собрания) Кузьминский впоследствии относился скептически, рассказывая о его судьбе:

Свой же сборник, «Ассорти», я сделал в 1962 году, перед поступлением в Литинститут, куда меня не приняли, а единственный экземпляр сборника спиздил у меня семипалатинско-павлодарский журналист Альберт Павлов, в 1964-м, после чего, за последние 22 года, сборников я не создавал, ограничиваясь тематическими книжечками: «Нештяки», «Ель», «Пусси поэмз», «Вазамба Мтута» и т. д. При том, что написано так — на среднее полное собрание сочинений (Кузьминский, Ковалев 1986: 466).

Другую, противоположную стратегию цикло- и книгообразования Кузьминский описывал в письме Асе Майзель от 5 июня 2000 как «попытку как-то рассортировать <отбираемые тексты> по темам и техникам» (Кузьминский 2003: 233–234), приводя перечень такого рода сверхтекстовых единств:

башня // стихи на сон (руконог) // gratis (полный) // 3 поэмы герметизма // нештяки (белкин, мыш) / ель // 3 поэмы антисемитизма / биробиджан // вазамба мтута / муха-концептуха / вести из известий // татьяна? / фаина // соловки / архангельск / але верш / олеандры в ливадии / ливонская война // КОН-ЦЕПТЫ / поэзия рассеяния / глубоко под землей // анархия мать // про ето —

с комментарием: «это вот была попытка вспомнить и разбить себя по «циклам», сделанная ровно 12 лет назад» (Там же: 234).

Выпускать «тематические книжечки», то есть объединять разрозненные произведения по одному формально-структурному или тематическому принципу в рамках «сверхтекстового единства» — обычная практика для поэтов неоавангарда, как и текучесть состава такого рода произведений (циклов, «поэм», «книг» и т. п.)². Так, книга *Gratis* (1973) представляет собой повторение следом за футуристами опыта сотворчества поэта и художника, в данном случае — автора текстов Константина Кузьминского и рисунков — А. Б. Иванова. Составившие книгу произведения — пример «супрасинтаксической», в терминологии Д. Янечека (Janecsek 1986), зауми или, как определяет это сам автор, «эстетического абсурда» (Кузьминский, Ковалев 1983а: 296). По словам Кузьминского, в книге «тексты, написанные слэнгом и корявым языком итээров³, предлагались на хораль-

² Не случайно вместе с представительной подборкой оригинальных произведений поэта-неофутуриста ленинградской «филологической школы» Александра Кондратова Кузьминский включил в свою антологию *У Голубой Лагуны* и его текст «*Мои троицы*» — опыт по систематизации всего своего творчества, в том числе — еще не созданного, запланированного как творческая программа на будущее — по томам, книгам, циклам, объединённым тем или иным доминирующим принципом (Кузьминский — Ковалев 1980: 235–237).

³ Так Кузьминский не без пренебрежения называл представителей технической интеллигенции (от ИТР — «инженерно-технический работник») — основной публики для представителей богемы андеграунда, аналог «фармацевтов» — посетителей культового кабаре «Бродячая собака» (1911–1915). По свидетельству кубофутуриста Бенедикта Лившица, «Основной предпосылкой “собачьего” бытия было деление человечества на две неравные категории: на представителей искусства и на “фармацевтов”, под которыми разумелись все остальные люди, чем бы они ни занимались и к какой профессии они ни принадлежали. Этот своеобразный взгляд на вещи был завершением того кастового подхода

ные мелодии» (там же), то есть, по-видимому, ритмический рисунок этих абсурдистских текстов определялся уже существующими мелодиями. Кстати, к подобной практике написания текстов на чужие хорошо известные мелодии прибегал поэтический дуэт А. Х. В. — Алексей Хвостенко и Анри Волохонский, да и сам Кузьминский нередко свои тексты писал как бы поверх уже существующих песен: скажем, «украинская» часть поэмы *Вавилонская башня* («Чи ти кохана...») — продолжает народную песню «Ой ти дивчина...», услышанную от героини — адресата поэмы — Ларисы Войтенко.

Другая книга — *Вазамба Мгута* (1976) — характернейший образец заумной полигlossии Кузьминского: как он сам рассказывал,

надрал я текст «Вазамба Мгута» диалектами Занзибара, Замбии и Уганды, из дневников Миклухо-Маклая — сделал на папуа «Тамо русс Маклай-Миклухо» («Хороший русский человек Маклай-Миклухо»). Значение слов я тут же забывал, но звучание — оставалось <...>

Twijanzi janzi o katakiro
Kabaka kadzi Uwuma mtiro
Uzoga gamba mga Muiwanda
Kagehi Manwa Uchambi chongo

(Кузьминский — Ковалев 1983а: 541)

Подробнее же мы остановимся здесь на двух книгах «нештяков» Кузьминского — *Нештяк* (Кузьминский 1972а) и *Ель: 2-я книга нештяков* (Кузьминский 1972b), выпущенных автором в самиздате в 1972 году и затем переизданных в эмиграции: вторую (Кузьминский 1981) он воспроизвел в 1976 году, через пять лет снабдив обложкой, первую же — позднее, в 1984 году, в домашнем издательстве «Подвалъ» (Кузьминский 1984)⁴. Сам поэт воспринимал эти две книжки как связанные между собою и при этом объединенные общим принципом издания.

Впрочем, и жанровый подзаголовок «нештяки» (подчас оно служит названием и для первой книжки — так она названа на внутреннем титуле «подвальского» переиздания) также свидетельствует об определенном единстве двух изданий. Первую книжечку *Нештяк*, состоящую из 16 (возможно — 17) опусов объединяет то, что она была написана, если верить авторскому указанию, во время пребывания Кузьминского в ленинградской психоневрологической больнице им В. М. Бехтерева: первое стихотворение датировано 18 апреля 1972 года, ряд датированных последних — 30 апреля того же года. Намеренно абсурдистские, нередко аграмматиче-

к миру, обнажался до последней черты, сбиваясь с культа профессионализма на беззастенчивую эксплуатацию чужаков» (Лившиц 1989: 509–510).

⁴ Все четыре книжки доступны в собрании Центра русской культуры Амхерстского колледжа (ACRC): как и большинство подобных изданий Кузьминского, страницы их не нумерованы, поэтому укажем здесь только № коробки и № папки: (Кузьминский 1972а) — (ACRC 23, 22); (Кузьминский 1972b) — ACRC. 22, 8); (Кузьминский 1981) — (ACRC 20, 9); (Кузьминский 1984) — (ACRC. 23, № 22).

ские тексты книжки, сама форма которых, по-видимому, мотивирована наркологическими проблемами автора — известный в авангарде прием и остранения изображаемого, и мотивировки деструкции традиционных художественных форм. При переиздании ее в своем домашнем издательстве «Подваль» Кузьминский в основном бережно воспроизвел особенности текста (так, например, слово «фламастер» дано именно в такой орфографии, возможно, обыгрывая словосочетание «фламандский мастер», отсылающее к одной из живописных школ Возрождения), но усилил визуальную составляющую издания.

Собственно, уже первое стихотворение книжки «план» манифестирует собой особенности издания: форма его — скорее близка «косой лесенке» футуристов и их последователей, но отсутствие знаков препинания и заглавных букв родственно «конstellациям» конкретной поэзии, а также экспериментам с данной формой Владимира Эрля, которому книжка посвящена и которому Кузьминский приписывал «здоровое начало обериуства и футуризма» (Кузьминский — Ковалев 1983b: [267]⁵). В «подвальной» версии этот опус еще и напечатан криво — то ли следствие ошибки, то ли намеренный визуальный сдвиг. Название текста «план» — очевидно многозначно и отсылает как к намерениям субъекта (и возможно, краткому содержанию сборника), так и к сленговому названию легкого наркотика. В целом стихотворение, как и весь сборник, построены на такого рода лексике, о чем сообщает сам Кузьминский, говоря в антологии *У Голубой Лагуны* о книжке, «написанной плановым жаргоном. Наркомы балдеют» (Кузьминский — Ковалев 1983a: 531): «на коду» — на кодеине, «торчок» — наркоман, «косяк» — сигарета, папироса или самокрутка с марихуаной, «колеса» — наркотические таблетки, «на баш шабить» — «забить/набить» косяк на одну порцию анаши: любопытно, что в этом случае автор дает сноску, видимо, прочие слова считая достаточно понятными, и др. Не случайными видятся и топонимы: «самарканд» — возможно, узбекский город и источник легких наркотиков; в следующем стихотворении есть «ташкент». Заканчивается стихотворение «план», как и прочие 12 из 13 стихотворений сборника, у которых указана датировка и место создания, набранным заглавными буквами словом НЕШТЯК — что придает дополнительно единство их ряду (отсутствует оно только у стихотворения «э э дита», посвященного популярной советской эстрадной певице польского происхождения Эдите Пьехе: видимо, это означает, что Эдита Пьеха — не «нештяк», — а также у последних трех опусов, о которых речь ниже).

Сленговое слово «нештяк» — как известно, многозначно и в персональном вокабуляре Кузьминского скорее позитивно окрашено. Согласно специализированным словарям, оно обычно обозначает либо «что-то

⁵ В томе 4Б антологии *У Голубой Лагуны* Кузьминский, расставляя страницы, сбился с нумерации в разделе о Стратановском — и перестал вовсе нумеровать их: номер страницы установлен путем подсчета.

очень хорошее, отличное, высшего качества, являющееся источником положительных эмоций», либо, в более узком значении, — «объедки, остатки пищи» (Мокиенко — Никитина 2000: 383) (или даже «любые продукты питания» (Там же: 384)); употребляется оно и в предикативном значении, в значении «хорошо, отлично» (там же: 383). Кузьминский мог распространять его и на человека, например говоря о поэте Алексее Хвостенко: «К сему добавить: // ПОЭТ // ПОП-СИНГЕР // ХУДОЖНИК-ГРАФИК // ДРУГ АНРИ // В ДЖИНСАХ // В ОЧКАХ? // ГЕНИЙ НЕСЕРЬЕЗНОСТИ // ЗАБЬЕМ КОСЯК // ИЗДАТЕЛЬ-СОРЕДАКТОР “ЭХА” С МАРАМЗИНЫМ // НЕШТЯК» (Кузьминский, Ковалев 1983а: 227).

Пристрастие к словам-омографам и омофонам, являющимся разными частями речи, автор унаследовал у Хлебникова, так что «нештяк» здесь — и характеристика состояния «кейфа» (Кузьминский использует форму слова «кайф», распространенную в пушкинское время), и самого «продукта». Кстати, «гастрономическую» сему названия подкрепляет слово «нифеля» на задней обложке «подвальской» книжки: «нифеля» на уголовном или наркоманском сленге — спитая заварка, как правило — от чифирия (в некотором роде того же ряда, что и «нештяки» в смысле — остатки еды). Это объясняет и жанровое определение «ништяки» — одновременно и «хорошая вещь», и — остатки еды, то, что остается после пира, возможно — побочные продукты основного творчества, имеющиеся у любого автора.

Помимо наркоманского сленга, в книге можно выявить еще несколько стиливых или лексических пластов: это прежде всего медицинские «патологоанатом», «микстура баранца» (рвотное и мочегонное, применяется при лечении алкоголизма), «антабус», «апоморфин» (антиалкогольное), пипольфен; музыкальные и литературные имена («джимми хендрикс», «биттлз», «фитцджеральд»; «альбер камю», «сесил дэй-льюис» и др.). Большинство текстов обладают аграмматической структурой, связь слов осуществляется больше через паронимию или анаграммирование («фиакр сел в факир»), что также сближает Кузьминского с Хлебниковым и Крученых. Обе книги «нештяков» дают целый ряд приемов, в основном связанных с актуализацией фонического состава стихотворений. При этом интереснейший сдвиг — последние три стихотворения книги «нештяки», лишенные указания на место и время их создания (и, возможно, не относящиеся к времени пребывания автора в Бехтеревке) скорее ближе к второй «книжке нештяков» *Ель*, так как представляют собой характерные образчики поэзии минимализма. В них, в частности, проявилось пристрастие Кузьминского к редким и экзотическим словам, в том числе и словам экзотических языков. Так, в последнем опусе «сарык куфаль юси-юси» автор соединяет тюркское слово «сарык» (по-крымскотатарски это «чалма», по-поволжско-татарски — «овца», по-узбекски — «жёлтый»), по-видимому, арабское «куфаль» (корень q-f-l значит «запирать»)⁶ и, возможно, стилизованное под

⁶ За помощь в установлении возможных источников этих слов благодарим Александра Грищенко и Виктора Шаповала.

японское «юси-юси»). Тот же прием полигlossии Кузьминский использует и в самиздатской книжке 1972 года в посвящении В. Эрлю, под чьим именем подписывает три слова на трех языках — латыни, иврите и искаж. древнегреческом и в трех азбуках: penis / тохес / πάθος, буквально — «член/зад/страсть» (или «боль»)⁷.

Еще один авторский прием Кузьминского — использование слов с большим количеством специальных, распространенных в определенных отраслях или сленгах значений. В этом смысле показателен моностих:

Я иду по сальнику

этот опус не только обыгрывает известное выражение «я иду по ковру» — и через крученыховский сдвиг осязаемый каламбурный вульгаризм. Слово «сальник» имеет множество значений (как и слово «иду»), в том числе техническое («кожух»), кулинарное («блюдо украинской кухни»), но нам важнее ботаническое («я, будучи, частично, биологом — знаю» (Кузьминский — Ковалев 1983а: 506) — свидетельствует о себе поэт): сальник — одно из народных названий *окопника лекарственного*, водным настоем которого лечат алкоголизм и связанные с ним попутные заболевания (например, цирроз печени). Моностих «я иду по сальнику» в контексте сборника можно понимать не столько прогулку по зарослям сальника, сколько как выбор стратегии лечения (среди других настоек в книге упоминается «микстура баранца» — настойка баранца обыкновенного). Более того, при оформлении своей «подвальской» книжки Кузьминский использует графическое изображение листьев сальника, которые отдаленно напоминают листья конопля (своего рода визуальная рифма к ведущей теме книги), но только в не слишком качественном репродуцировании... Таким образом, далеко не всегда семантическая заумь Кузьминского в силу своей кажущейся «транснациональности» не имеет более или менее однозначного прочтения.

Есть еще одна связь между этими двумя книжками — оба машинописных варианта завершаются опусом с проблематичным статусом: во-первых, непонятно, является ли он опусом (в сборниках отсутствует указатель содержания), во-вторых, если да — то является ли он опусом визуальным или вербальным. Речь идет о небольшом черном кружке — словно бы сильно увеличенной точке в *Нештяке*, которому в *Ели* соответствует обычная, просто жирная точка: в обоих сборниках она их финализирует — и только в «техасской» версии *Ели* стоит предпоследней. Мы склоняемся к тому, чтобы интерпретировать данный опус как образец предельно минималистической «одноточечной» поэзии, делающей еще один шаг от известной «Поэмы Конца» Василиска Гнедова (Гнедов 1913: 8)⁸ в сторону «нуля искусства»: если у Василиска Гнедова мы имеем дело с «нулевым текстом»,

⁷ За консультацию благодарим Гасана Гусейнова.

⁸ «Поэму Конца» Кузьминский впоследствии отдельно издаст в своем домашнем издательстве «Подвал» (Гнедов В. 1984) — (ACRC 19,3).

где жанровый надзаголовок «Поэма Конца (15)» выступает в роли заглавия полностью отсутствующего текста в финале книги *Смерть Искусству* (см. об этом Павловец 2009: <http://>), то Кузьминский идет дальше — и финализирует книжку не вербальным заголовком, но пунктуационным знаком — точкой.

Впрочем, в эмигрантской книжке 1976-1981 года *Ель* за точкой у него стоит однословный моностих «Θеодор» — да и в целом порядок следования текстов не совпадает с исходным, как в самиздатском 1972 года: обе книжки состоят из 21 опуса (включая одноточечный), однако только первый из них в обеих стоит на своем месте, далее же первая (2–5) и вторая (6–9) четверка опусов, как и третья (10–13) и четвертая (1–17) меняются местами, расположение 18 и 19 опуса опять совпадает, а 20 и 21-й — то есть как раз однословное стихотворение «Θеодор» и одноточечный опус вновь меняются местами. Само расположение текстов друг относительно друга в двух разных изданиях легко объяснить: при сшивании 3–4 и 5–6 листы были перепутаны местами — но остается вопрос с двумя последними опусами — «точкой» и «Θеодором». Возможно, учитывая то, что они расположены на одном листе с двух его сторон, данная ошибка была допущена при печати, а не при сшивании книжки, так как два прочих текста на этом листе (название книги и посвящение) стоят на своем месте. Что и здесь допущена ошибка — с большой долей вероятности можно утверждать, так как в других трех изданиях рассматриваемых нами книжек (самиздатовских *Ништяке* и *Ели* и техасском *Ништяке*) точка финализирует книжки — и стоит ровно в той же позиции — на последней нечетной странице книжки, что и «Поэма Конца» Василиска Гнедова.

Более того, в композиции книжки *Ель* тоже улавливается определенная логика — хотя и не такая строгая, как в книге поэм *Смерть Искусству* Василиска Гнедова, где тексты сменяют друг друга в логике постепенного схождения к «нулю искусства» (от озаглавленной и по-своему внятной однострочной поэмы «стонга» — к однословной «издеват.», однобуквенной «ю» и, наконец, поэме нулевой — см. об этом (Павловец 2009: <http://>)). Как это часто бывает с произведениями минимализма, по мере уменьшения вербального объема основного текста возрастает роль паратекста, задающего необходимую рамку восприятия.

В этом смысле книга Кузьминского *Ель* даже немного старомодна: она снабжена не только заглавием *Ель*, но и жанровым подзаголовком «вторая книга ништяков» (отсылающая к книге *Ништяк*, где три последних опуса задают переход к заумному минимализму «второй книге нештяков»), посвящением «Тяньке/ Алёнушке/ Крысу — Нештяк/ С любовью/ Конст.» и эпиграфом «Тёмная вода вдова вдохновения». Хотя посвящение построено на так называемой «домашней семантике», в томе 2а в разделе, посвященном Анри Волохонскому, Кузьминский раскрывает все три прозвища: «Сережа Рейман /он же Алена, Тянька и Крыса/ носился с его стихами

по городу» (Кузьминский, Ковалев 1983а: 288)⁹ (в тexasском издании посвящение более сдержанное: «dedicee¹⁰ Тятеньке» («тятенька» и «Алёнушка» поминается и в стихотворении «Ольга Блэк» книги *Нештяк*). Что касается эпиграфа к книге, то мы можем лишь осторожно предположить, что это автоэпиграф, вернее — авторский текст в роли эпиграфа, имеющий два источника: первый из них — ставшее идиоматическим выражением фраза из Псалтири (Пс. 17, ст. 12), где сказано о Боге: «И положи тмузакров свой, окрест его селение его, темна вода во облацех воздушных» (в переводе «И мрак сделал покровом своим, сению вокруг себя мрак вод, облаков воздушных»). Второй же источник, по-видимому, отсылает к профетическим строкам из *Ладомира* Велимира Хлебникова:

И будут знаки уравниенья
Между работами и ленью,
Умершей власти, без сомненья,
Священный жезел вверен пенью.
И лень и мать вдохновенья,
Равновеликая с трудом,
С нездешней силой упоенья
Возьмет в ладонь державный лом
(Хлебников 2002: 247–248)

Этот интертекстуальный монтаж соединяет характеристику Бога, скрывающегося от людей, и поэта будущего, но если у Хлебникова «лень и мать вдохновенья» (видимо, перифраз музыки, пришедшей на смену умершей власти), то у Кузьминского речь идет о вдове вдохновенья, что в соединении с «темной водой» можно интерпретировать как деромантизирующее высказывание о музыке зауми, снижающее хлебниковский пафос (обратим внимание и на изобретательную паронимию, соединяющую воду, вдову и вдохновение).

Возможно, в *Ладомире* можно найти и один из источников название книги:

Упало Гэ Германии.
И русских Эр упало.
И вижу Эль в тумане я
Пожара в ночь Купала
(там же: 238)

Здесь божественное Эль торжествует над Гэ и Эр — космическими силами гибели и разрушения. Впрочем, иллюстрация на обложке тexasского

⁹ Речь идет о принадлежавшему кругу «Сайгона» и «Малой Садовой» поэте и переводчике английской романтической поэзии, собирателе наследия Роальда Манделъштама Сергее Реймане (1954 — 1991), о нем смотри в электронном *Энциклопедическом словаре «Литераторы Санкт-Петербурга. XX век»* (URL: <https://lavkapisateley.spb.ru/enciklopediya/g/rejman->)

¹⁰ От искаженного франц. *dédiée* — «посвященная»

издания предлагает и буквальное понимание заглавия, но тогда возникает вопрос о том, что изображено на ней помимо ели. Очевидно, что остроко-нечной ели на рисунке противопоставлена округлая фигура контрастного цвета — но насколько ее можно интерпретировать как заумную абстракцию? Возможно, в такой форме изображено набитое пантагрюэлическое брюхо, что в хлебниковском духе также обыгрывает слово «ель» — как отглагольное существительное, созданное по деривационной модели «капать — капель», «купать — купель» и лишь омофоничное названию хвойного дерева (актуализацию омографии и омофонии в той же книге Кузьминского — см. однострочек «пах пах»). Творчество — как поедание и, шире, интериоризация внешнего мира — известная в авангарде метафора («Каждый молод, молод, молод...» Давида Бурлюка как вольное переложение «праздника голода» Артюра Рембо, «Пью горечь тубероз...» Бориса Пастернака и др.). Эта семантика связана и с пищевым значением слова «нештяк» («есть нештяки»), и с вакхическими мотивами в творчестве (и жизнетворчестве) Кузьминского.

Что же касается самой книжки, то она, как и было сказано, с одной стороны представляет собою сборник минималистической поэзии — вплоть до предельно малых форм, с другой — дает парадигму различных вариантов минимализации текста — прежде всего минимализации реду-ктивного, или материального, типа¹¹.

I группа:

- а) верлибрические минималистические тексты:
«ребродроб/ добро б/ бодр», «мыш/ клекочет/ течь/ ка /», «сонная боязнь/ церемониал поцелуя/ муха це-це».
- б) верлибрические тексты, включающие в себя руинированные слова:
«вывр/ тячко/ пах пах/ вымр»; «каб/ логос/ лотос», «сарф универсалов/ гетьман», «звестно/ сырк/ комлем», «розум/ граф/ гриф// Гаврило Державин»

II группа:

- а) однострочки, включая тексты из двух слов — интересно, что эти тексты тяготеют к метризации (насколько о ней можно говорить на таком минимальном материале):
«треуголка/ треу/ х/ голка/», «перо переодетый опер», «церковный ктитор», «небо ночь», «слово олово»
- б) однословные тексты:
«КАЗаНЬ», «пропаганда», «Θеодор»

III группа:

- а) одно- и двубуквенные опусы: «мр», «а/ е», «ъ»,
- б) невербальный опус «•».

¹¹ О существующих типологиях минимализма в искусстве см. (Uffelmann 2001: 102)

Большинство текстов построено на том же приеме, что и первая книга «нештяков» — на паронимической аттракции (особенно очевидной в «ребродроб/добро б/бодр», «мыш/клекоchet/течь/ка/») и т. п.). Но есть и интересные эксперименты с визуальным обликом букв в слове (так, прописная «а» в набранной заглавными буквами слове «КАЗаНЬ» позволяет увидеть внутри этого слова «казнь»; а замыкая неполный круг буквы «с» в однострочке «слово олово», получаем слово «олово» — глубокую поэтическую метафору текучести «раскаленного» слова, с его фоникой; в слове «треуголка» через акцентуацию южнорусского произношения выявляется слово «треух» — простонародный головной убор, антиномичный аристократической «треуголке». Кроме того, используются разные способы руинирования различных уровней поэтического языка: семантического (использование зауми — «вывр», «сарф», «мр»), грамматического («сырк» — сырком(?), «розум» — украинизм (?), руинированная фамилия «Розумовский» или «разум»(?)), орфографического («мыш», «Феодор»), вплоть до предельной минимализации вербальной формы («мр», «а / е», «ъ»).

Таким образом, можно предположить, что само авторское жанровое определение — «нештяки» применительно к опусам этих двух связанных между собою книжек семантически текуче, сдвигается с полюса «хорошая вещь» и «хорошо» (там, где речь идет о наркотическом или алкоголическом дурмане) к полюсу «остатки», «объедки», манифестируя творчество как побочный продукт жизни — «ели», собранный в книжку. Обе книги не предлагают принципиально новых авангардистских художественных форм, не известных в творчестве предшественников поэта, и, кажется, лишены претензии на абсолютную новизну, на чем держится во многом поэтический авангард. Мы имеем дело с так называемым «неовангардом», попыткой сгенерировать различные находки исторического авангарда и его наследие в целом, демонстрируя выразительный потенциал психоделической деструкции художественной формы в первой и поэтического минимализма — в обеих книжках.

ЛИТЕРАТУРА

- Гнедов Василиск. *Смерть Искусству*. Пятнадцать (15) поэм. Санкт-Петербург: Петербургский глашатай. 1913.
- Гнедов Василиск. *Поэма конца*. Нью-Йорк: Подваль, 1984.
- Гречко Валерий. «Звук и значение в современной русской поэзии: сто лет после футуризма». Шталь Хенрике, Рутц Марион (ред.) *Имидж, диалог, эксперимент — поля современной русской поэзии/Image, dialog, experiment — Felder der russischen Gegenwartsdichtung*. Band 1. Berlin — München: Verlag Otto Sagner, 2013: 77–90.
- Кузьминский Константин. *Нештяк*. Санкт-Петербург: 1972а.
- Кузьминский Константин. *Ель*. 2-я книга нештяков. Санкт-Петербург: 1972б.
- Кузьминский Константин, Ковалев Сергей (ред.) *Антология новейшей русской поэзии «У Голубой Лагуны»*. Newtonville, Mass.: Oriental Research Partners. Т. 1, 1980.
- Кузьминский Константин, Ковалев Сергей (ред.) *Антология новейшей русской поэзии «У Голубой Лагуны»*. Newtonville, Mass.: Oriental Research Partners. Т. 2а, 1983а.

- Кузьминский Константин, Ковалев Сергей (ред.) *Антология новейшей русской поэзии «У Голубой Лагуны»*. Newtonville, Mass.: Oriental Research Partners. Т. 46, 1983b.
- Кузьминский Константин, Ковалев Сергей (ред.) *Антология новейшей русской поэзии «У Голубой Лагуны»*. Newtonville, Mass.: Oriental Research Partners. Т. 56, 1986.
- Кузьминский Константин. *Ель*. 2-я книга нештяков. Texas, 1981.
- Кузьминский Константин. *Нештыак*. <Нью-Йорк>: «Подваль»1984.
- Кузьминский Константин. *Не столько о поэтике, сколько — об этике: книга писем*. Санкт-Петербург: «Петербург — XXI век», 2003.
- Константин Кузьминский: *биография*. Премия Андрея Белого: сайт. 1997. <<http://belyprize.ru/index.php?id=254>> (28.10.2022).
- Лившиц Бенедикт. *Полтораглазый стрелец. Стихотворения, переводы, воспоминания*. Ленинград: Советский писатель, 1989.
- Мокиенко Валерий, Никитина Татьяна. *Большой словарь русского жаргона*. Санкт-Петербург: Норинт, 2000.
- Павловец Михаил. «“Pars pro toto”: место “Поэмы Конца (15)” в структуре книги Василиска Гнедова “Смерть Искусству” (1913)». *Toronto Slavic Quarterly* 27/1 (2009). <<http://www.utoronto.ca/tsq/27/pavlovec27.shtml>> (28.10.22).
- Хлебников Велимир. *Собрание сочинений*. В 6 т. В 7 кн. Т. 3. Москва: ИМЛИ РАН — «Наследие», 2002.
- Janecek Gerald. “A zaum’ classification”. *Canadian-American Slavic Studies* 20/1-2 (1986): 37–54.
- Uffelman Dirk. “Philosophie als Minimalismus”. *Minimalismus zwischen leere und Exzeß*. Wiener Slawistischer Almanach. Sb. 51. Wien 2001: 101–130.

REFERENCES

- Gnedov Vasilisk. *Smert’ Iskusstvu. Pyatnadcat’ (15) poem*. Sankt-Peterburg: Peterburgskij glashataj. 1913.
- Gnedov Vasilisk. *Poema konca. N’yu-Jork: Podval’*, 1984.
- Grechko Valerij. «Zvuk i znachenie v sovremennoj russkoj poezii: sto let posle futurizma». Shtal’ Henrike, Rute Marion (red.) *Imidzh, dialog, eksperiment — polya sovremennoj russkoj poezii / Image, dialog, experiment — Felder der russischen Gegenwartsdichtung*. Band 1. Berlin — München: Verlag Otto Sagner, 2013: 77–90.
- Hlebnikov Velimir. *Sobranie sochinenij*. V 6 t. V 7 kn. Т. 3. Moskva: IMLI RAN — «Nasledie», 2002.
- Janecek Gerald. “A zaum’ classification”. *Canadian-American Slavic Studies* 20/1-2 (1986): 37–54.
- Konstantin Kuz’minskij: *biografiya // Premiya Andrey Belogo: sajт*. 1997. <<http://belyprize.ru/index.php?id=254>> (28.10.2022).
- Kuz’minskij Konstantin. *Neshtyak*. Sankt-Peterburg: 1972a.
- Kuz’minskij Konstantin. *El’*. 2-ya kniga neshtyakov. Sankt-Peterburg: 1972b.
- Kuz’minskij Konstantin, Kovalev Sergej (red.). *Antologiya novejshej russkoj poezii «U Goluboj Laguny»*. Newtonville, Mass.: Oriental Research Partners. Т. 1, 1980.
- Kuz’minskij Konstantin, Kovalev Sergej (red.). *Antologiya novejshej russkoj poezii «U Goluboj Laguny»*. Newtonville, Mass.: Oriental Research Partners. Т. 2a, 1983.
- Kuz’minskij Konstantin, Kovalev Sergej (red.). *Antologiya novejshej russkoj poezii «U Goluboj Laguny»*. Newtonville, Mass.: Oriental Research Partners. Т. 4b, 1983b.
- Kuz’minskij Konstantin, Kovalev Sergej (red.). *Antologiya novejshej russkoj poezii «U Goluboj Laguny»*. Newtonville, Mass.: Oriental Research Partners. Т. 5b, 1986.
- Kuz’minskij Konstantin. *El’*. 2-ya kniga neshtyakov. Texas, 1981.
- Kuz’minskij Konstantin. *Neshtyak*. <N’yu-Jork>: «Podval’»1984.
- Kuz’minskij Konstantin. *Ne stol’ko o poetike, skol’ko — ob etike: kniga pisem*. Sankt-Peterburg: «Peterburg — XXI vek», 2003.

- Livshic Benedikt. *Polutoraglazjy strelec. Stihotvoreniya, perevody, vospominaniya*. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1989.
- Mokienko Valerij, Nikitina Tat'yana. *Bol'shoj slovar' russkogo zhargona*. Sankt-Peterburg: Norint, 2000.
- Pavlovec Mihail. «“Pars pro toto”: mesto “Poemy Konca (15)” v strukture knigi Vasiliska Gnedova “Smert' Iskusstvu” (1913)». *Toronto Slavic Quarterly* 27/1 (2009). <<http://www.utoronto.ca/tsq/27/pavlovec27.shtml>> (28.10.22).
- Uffelman Dirk. “Philosophie als Minimalismus”. *Minimalismus zwischen leere und Exzeß*. Wiener Slawistischer Almanach. Sb. 51. Wien 2001: 101–130.

Миаил Павловец

„ТЕМАТСКЕ КЊИГЕ“ КОНСТАНТИНА К. КУЗМИНСКОГ
КАО ПРОЗНЕ КЊИГЕ НЕОАВАНГАРДЕ

Резиме

Константин К. Кузмински није само уредник читавог низа антологија поезије свога времена из сфере андерграунда и историјске авангарде, већ и значајан песник чије се стваралаштво може посматрати и у контексту касне, постратне авангарде — неоавангарде. Као и низ других аутора–неоавангардиста у већини својих књига он бира „формални“ принцип организације хипертекстуалних целина — или дајући простор у оквирима једне књиге великој парадигми различитих уметничких форми и поступака, или, супротно, организујући књигу око невеликог броја истих. У други тип улазе књиге Кузминског *Нешијјак* (1972), која је изграђена на психоделичној деструкцији уметничких форми, и *Јела: II књига нешијјака* (1972), која представља пример песничког минимализма.

Кључне речи: нецензурисана поезија, неоавангарда, Константин Кузмински, психоделична поезија, поезија минимализма.

Наталія Білик
Інститут філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка
nnbilyk@ukr.net

Natalia Bilyk
Institute of Philology
Taras Shevchenko National University of Kyiv
nnbilyk@ukr.net

ТЕОЛОГІЧНИЙ ЗМІСТ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО ВИМІРУ РОМАНУ М. ПРОДАНОВИЧА *САД У ВЕНЕЦІЇ*

THEOLOGICAL CONTENT OF THE INTERMEDIATE DIMENSION OF M. PRODANOVIC'S NOVEL *GARDEN IN VENICE*

Із-поміж типів інтермедійності одним із найефективніших вважається інтермедіальність — явище виражального посередництва, медіаторства, одного медіа в образному полі іншого, коли йдеться про будь-які знакові системи. Прецеденти цієї поетики контрастують у творчості М. Продановича, що мотивує актуальність дослідження. У романі *Сад у Венеції* анонсується потенціал саме такого варіанта проявів інтермедіальності, зокрема сприйнятої в сенсі розбудови *художньої дійсності як теологічного досвіду*. Її висвітлення є метою статті. У результаті смисловим здобутком інтермедіальної поетики, виваженої теологічністю твору, слід визнати ствердження ідеї еталонності союзу любові й прощення і його концептами — милосердя, що в реальності вважається відкриттям християнської релігії.

Ключові слова: інтермедіальність, теологічність, смисл, М. Проданович.

Intermediality is considered to be one of the most effective types of intermediacy. It is a phenomenon of expressive mediation of one media in the figurative field of another in any sign system. The precedents of this poetics are contrasted in the work of M. Prodanović, which motivates the research presented in this paper. The novel "Garden in Venice" announces the potential of such a variant of manifestations of intermediality, in particular perceived in the sense of building an artistic reality as a theological experience. As a result, the statement of the reference idea of the union of love and forgiveness and its concept, charity, which is in reality considered to be the discovery of the Christian religion, should be recognized as a semantic achievement of intermedia poetics, balanced by the theology of the work.

Key words: intermediality, theology, meaning, M. Prodanović.

На сучасному етапі еволюціонування наукових напрямів нові концепції компаративістики розвинули релевантну тезу, пов'язану з принциповим збагаченням літературознавчого досвіду, орієнтованого на багатоманітні *взаємини* різних *медіа*, виокремлених свого часу канадським філософом, філологом і теоретиком ЗМІ М. Маклюеном, чийми ідеями закладені підвалини не лише математичного, а й філософського напрямку досліджень функціонування всіх можливих матеріальних і нематеріальних феноменів як медійних систем (Маклюен 2011). Академічними науковими дискусіями третього тисячоліття, присвяченими проблематиці літератури в колі найрізноманітніших *медіа*, зокрема позиціями сучасних літературознавців з України (О. Бандровської, Н. Мочернюк, Я. Поліщука) (Шостий 2013) і з-поза її меж (серед них, зокрема, Й. Печ (Raech 2000), Н. Луман (Луман 2005)), було окреслено дефінітивні береги, в яких *загальне, універсальне явище* будь-якої взаємодії між численними *медіа* різних сфер людської діяльності дістало назву *інтермедійності*.

За узагальненою типологією (Білик 2018), з-поміж типів інтермедійності одним із найплідніших і найефективніших слід уважати інтермедіальність — особливий прояв інтермедійності, явище конкретного виражального посередництва, медіаторства, одного *медіа* в образному полі іншого. Художні прецеденти мотивували окремий досвід аналітичних спостережень зарубіжними дослідниками (С. Дам'яновим (Дам'янов 2012), С. Божич, М. Джурич (*Међународни...* 2021)) і представниками українських наукових кіл (С. Маценкою (Маценка 2017), М. Наєнком (Наєнко 2016), Г. Клочком (Клочек 2016), В. Нарівською (Наривская 2016), М. Шаповал (Шаповал 2009) та ін.). З огляду на поліваріантність дефінітивних прочитань категорії інтермедіальності слід наголосити на пріоритеті для теоретико-методологічного підґрунтя цієї студії того аспекту, де власне інтермедіальність урахує взаємодію не лише знакових систем, притаманних різним видам мистецтва, а й усіх доступних знакових систем із реальної дійсності, які, власне, виступають медіаторами для відтворення, а не для зображення відповідних їм змістів в образній реальності. У загальному розумінні даний прецедент визначається дифузією виражальних одиниць гуманітаристики, або образних засобів різних видів мистецтва, й передбачає, на думку Т. Бовсунівської (Бовсунівська 2013: 6), *нарізне, але взаємопов'язане виявлення його своєрідних структур. І в деталізованих смислових габаритах категорії «медіа», окреслених І. Ільїним, передбачаються будь-які знакові системи, де закодоване будь-яке повідомлення. Із семіотичної точки зору кожна з них — втілена і формулою математики, і звуками музичного твору — виступає рівноправним засобом передачі інформації і в сукупному плані є тим посередником, що дозволяє відтворення літературної образності у вигляді продукту певної інтелектуальної діяльності або твору певного виду мистецтва, організованого за власним зводом правил і кодом, який перетворює ці правила на специфічну мову кожного виду діяльності (Ильин 1998: 8).*

Власне, сучасна історія сербського літературного процесу окремо підкреслює переконливе ствердження «нових жанрових змістів вираженого комбінованого характеру» (Дам'янов 2012). Й у зв'язку з вищезгаданим наголошеним представниками сучасних гуманітарних наук неспинним інтересом, зосередженим на проблематиці взаємодії медіа, особливу увагу привертає досвід різних її форматів, явлених, зокрема, поетикою сербського роману кінця ХХ — початку ХХІ ст.

Прояви досвіду, відповідного інтермедіальності, видаються контрастними у творчості М. Продановича — художника, мистецтвознавця, письменника, лауреата міжнародних нагород у галузі літератури, однієї з найсвоєрідніших фігур у сучасному сербському мистецтві слова, що перебуває в епіцентрі наукових зацікавлень сучасних літературознавців, зокрема Д. Айдачича (Айдачич 2017), А. Татаренко (Татаренко 2010), В. Ціділко (Cidilko 2000). На думку Л. Меренік, М. Проданович створив чималий за кількістю і значенням, багатогранний творчий доробок, у якому «від ранніх робіт він розвиває власне, особливе за концептом і методом бачення синтезу мистецтва, ерудиції, творчої і людської відповідальності перед світом, у якому ми живемо» (Меренік 2008: 119), що своєю чергою видається безперечно актуальним для різнопланових досліджень.

В інтермедіально маркованій емпіриці образного світу прози М. Продановича окремо вияскравлюється формосмисловий прецедент поетики роману *Сад у Венеції*. Його окремі присутні пласти, глибинні, почасти метафізичні за змістом, очевидно розбудовані на своєрідній здатності феномена інтермедіальності охоплювати широкий спектр дискурсивних практик, виражальні або понятійні одиниці яких виявляються ефективними саме в поетикальному транслюванні притаманного їм змісту і, таким чином, у втіленні відповідною образністю літературного твору самостійних у його межах, завершених смислових планів. Досвід спостережень Т. Бонч-Осмоловської над романами Ж. Перека (Бонч-Осмоловская) дозволяє долучити до діапазону таких дискурсивних практик, адекватних для інтермедіального формату функціонування, насамперед виразні понятійні одиниці науково-гуманітарного, і зокрема теологічного, дискурсу й екстраполювати цей категоріальний комплекс на художній простір роману *Сад у Венеції*. У ньому з накресленої перспективи вияскравлюються прогностичні ознаки поетикального потенціалу саме такого варіанта проявів інтермедіальності, зокрема сприйнятої в сенсі розбудови *художньої дійсності як теологічного досвіду*. Образним здобутком наразі виявляється (аналогічна *театральності* літератури (Наєнко 2016: 14)) своєрідна *теологічність* у зображеній реальності, коли за відсутності безпосереднього оприсутнення власне основоположних теологічних явищ фігурують окремі компонентні (почасти визначальні) риси або фрагментарні ситуації цього дискурсу. Висвітлення зазначеного анонсованого оригінального творчого досвіду теологічного наповнення інтермедіально виважених вимірів роману, його формально-образного оприявлення і смислової ефективності є метою цієї студії.

Визначальну ефективність у накресленні істотного смислотворчого вектора *теологічності* роману М. Продановича слід розпізнати у ситуативному досвіді такого відповідного інтермедіальності *поєднання літературної та релігієзнавчої дискурсивних практик*, де окремі ключові образні рішення в художньому просторі роману оформлені аналогічно із загальними характеротворчими рисами низки популярних понятійних одиниць теологічної сфери для транслювання притаманного їм сенсу через значеннєвий потенціал образів до загального змістового плану твору.

Власне, ообразним анонсом передбаченої інтермедіальної наснаженості наразі видається визначення оперативного *об'єкта пізнавальної діяльності* головного героя-культуролога на ім'я Бакі. За волею автора роману, цим доцентровим феноменом виявляється знакова реліквія християнської релігії, «архетип усіх Христових зображень» (Проданович 2009: 59) — Святий Плат. Інтермедіальна перспектива дозволяє не лише актуалізувати у творі канонічний зміст денотативного відповідника, а й позиціонувати реліквію у статусі основоположного і принципового смислового чинника як інтермедіального поля, так і твору загалом.

Відповідно до зрушеної відтвореним артефактом аксіологічної поліваріантності, окресленої протагоністом у контексті мистецьких подій двадцятого сторіччя визнанням виходу його осмислення поза межі традиційних мистецьких методів (Проданович 2009: 60), образ Святого Плата виступає інтегральним компонентом, який доцентровує в художній дійсності інтелектуально-пізнавальні рішення, реалізовані в романі інтегруванням до образності аналогів техніки типових прийомів наукового дискурсу — теологічної сфери наукової діяльності. Саме вони наразі набувають функціональності на семантичному рівні увиразненого інтермедіального поля роману виокремленням потужних смислових джерел у змістовності твору.

До сфери міжмедійної продуктивності, реалізованої виразністю понятійних одиниць теології, слід залучити образ професорки Савич-Шефер — однієї з наукових консультанток протагоніста, його «незамінного проводиря» у лабіринтах іконографії. Художнє репрезентування героїні вирізняється подібним до проявів наукової зятятості та цілеспрямованості перебільшенням в її звичках: іноді вона телефонувала «і після опівночі» тільки заради того, аби сказати, що «в якійсь невідомій публікації вона знайшла новий слід або репродукцію з якоїсь церкви на Кавказі чи з “каппадокійської печери”» (Проданович 2009: 60). Видається ефективним семантичне акцентування відчайдушної наполегливості професорки, що спрямовує конотативне забарвлення фрагмента в русло уявлень про відверту наукову наполегливість із неодмінною для неї плідністю й результативністю.

Відтак образ дослідницького *пізнання* християнської реліквії декларується у художній дійсності роману також в окремому — *іконографічному* аспекті *релігієзнавства*.

Воднораз поетика втілення досягнень Бакі у висвітленні обраної ним теми для наукових роздумів, де його робота ототожнюється з «архіпелагом

тез і висновків» (Проданович 2009: 61), інтермедіально наближається до помітної, зокрема, в теологічному форматі техніки наукового резюмування, що скеровує до спорідненої семантики, яка робить рельєфнішою думку про *підсумовану* і *доведену* природність і *правомірність* припущень, інспірованих власним життєвим досвідом Бакі, передусім щодо значення «сфери присутності відсутнього» (Проданович 2009: 59), феномена явленості через артефакти Творця з-поміж людей, де його буквальна відсутність неодноразово викликала спробу доказів.

Щоправда, інтермедіально наснажений зміст образності таких припущень у романі не сягає теологічних глибин, а відкриває сенс дотичності до релігієзнавчого дискурсу як до орієнтира, еталона і джерела світоглядних концептів на дефінітивному рівні образної інстанції *пізнання*, втіленого в художньому світі *Саду у Венеції*.

Між тим поетикою, подібною до техніки наукової конверсії, в образному полі героя, що розпочинав пошуки у сфері мистецтвознавства пізнанням реліквії як цінності культури й, подолавши дисциплінарну межу, продовжив її дослідження як феномена релігії, на теренах іконографії та релігієзнавства, утворюється важливий концептуальний зсув смислових площин. У ньому *аспект мистецтвознавчого поцінювання феномена в процесі пізнання нездоланно трансформується в його осмислення з точки зору загальнотеологічної*, що в даному випадку вимагає смислового зрощення цих аспектів. Смисловий результат варто підсумувати міркуванням Бакі з визнанням того, що «глибока необхідність зустрічі зі справжнім обличчям Бога не зменшилась навіть у часи високих технологій» (Проданович 2009: 60). Увиразнене інтермедіальне сходження здатне вияскравити сенс неперебутності й феномена, досліджуваного в художній реальності твору, і пов'язаної з ним вирішуваної героєм проблеми осягнення величі, виявлення окремого значення відбитка обличчя Божого Сина, який, за переконанням персонажа, «змінив засновану на страху і жорстокості стару угоду Бога з людьми» (Проданович 2009: 60).

Слід окремо відзначити, що поетикою, тотожною оформленню характерних процесів і постулатів релігієзнавчого дискурсу, вимальовується аналогія даного зсуву, масштабована у локальному образному втіленні особистісного світогляду героя, що узгоджується з принциповим розгалуженням і почасти переспрямуванням логічних векторів загальної смислотворчої лінії роману. Зокрема, Бакі, який починає досліджувати обраний предмет в мистецтвознавчому руслі, безумовно, апріорі з позиції про рукотворність мистецтва, згодом, у процесі переживання різних світоглядних та емоційних випробувань, усвідомлює стверджений і поширюваний у релігієзнавстві вершинний сенс *нерукотворності* аналізованих та осмислюваних ним артефактів і приймає для себе цю доктрину (Проданович 2009: 61), характерну для вірянина, що він, власне, й засвідчує в синопсисі до магістерського дослідження тезою про те, що, за першоджерелами, Свя-

тий Плат став причиною переходу іновірця до християнства (Проданович 2009: 59). Слід зауважити, що смисловий потенціал інтермедіально організованої поетики наразі кореспондує із семантично спорідненою образною інстанцією, актуалізованою в романі з позиції міжтекстової поетики, зосередженої на образі протагоністового товариша, звичайного юнака, який за переконанням відмовився від світського життя й обрав для себе чернечий шлях, ставши отцем Йоасафом. У смисловому суголоссі увиразнених фрагментів помітно резонує мотив навернення у віру, в якому наразі тенденційність вчинку посилюється акцентуванням свідомого обрання героєм такого шляху з *пзнанням його мотивації*.

Для взаємодії із системою виокремленої поетики видається релевантним інтермедіально задане художнє аранжування наукових прийомів добору корпусу історико-культурних обставин, озвучене наразі в образності відображеної в тексті власної історії реліквії. Наразі згадується і «перемога Едесси над персами 544 року» (Проданович 2009: 59), і візантійський полководець середини X сторіччя Йован Куркуос, що обрав ціною свого відступу Святий Плат, і колекція первинних і вторинних реліквій на маяку Великої палати Візантійського царства, і царградський латинський імператор Болдуен, і поява 1898 року перших дагеротипних зображень Святого Плату, і пожежа готичної будівлі Святої капели 1972 року, внаслідок якої постраждала частина християнських реліквій (Проданович 2009: 59–60). Результатом даного поетикального рішення слід визнати залучення до смислотворення роману (закодованого такою технікою) сенсу *наукового контексту* й пов'язаного з ним так званого ефекту загальної *теологічної фактажності, інформативної насиченості* у полі образності, пов'язаної з відтворенням тієї ідейної лінії твору, для якої умовою і способом влучної художньої реалізації були визначені змістовність і виражальність знакової системи наукової дискурсивної практики, явленої за посередництва літературної образної медійності в художньому просторі роману.

Крім того, в лінії понятійно-світоглядної ієрархії, узагальнено відображеній образною перспективою, позначеною корелятами з-поміж змістовних одиниць та атрибутів теологічного дискурсу, простежується важливий смисловий залом. У плані художньої дійсності його відтворює розширення інтересів героя, який «ковзнув» з метафізики на феномен банального — на політику, а точніше, «на сферу використання реліквій» (Проданович 2009: 60), і в науці Бакі більше за іконографію починають приваблювати вірування людей у можливості артефактів, у їхню здатність своєю *святістю* зцілювати, оберігати міста і творити «інші дива» (Проданович 2009: 59–60). Він емоційно апелює до них як до прихистку від «адміністративних перешкод, спричинених санкціями, що перетворили... країну на лепрозорій» (Проданович 2009: 61), до джерела очікування неймовірного, «особливого знаку, який приніс би зміни або, принаймні, полегшення в часи лихоліття» (Проданович 2009: 60). Образними відповідниками ін-

термедіальності помітно вияскравлюється особливий зміст актуальності відображеного сакрального явища, за яким з'являється мотивація до *пізнання* не лише *характерології* самої реліквії, а й її цілком *прикладного*, ужиткового потенціалу. В образному матеріалі, у замальовках героєвих міркувань і перипетій слід розпізнати в актуалізованому теологічному пізнанні смислове увиразнення, з одного боку, сенсу його *всебічності*, а з іншого (в постульованій різноманітності підходів) — тієї його глибини, яка спрямувала Бакі до досягнення законів і закономірностей буття загалом.

Важливо, що у фокусі подібного до наукових пошуків — інтермедіального зображення напрямів осмислення сакрального об'єкта адресно опиняється одна з його особливих властивостей і характерних атрибутивних рис — святість. Притаманна категоріальному апарату християнської етики і, відповідно, теологічного дискурсу, саме в ньому (за спостереженнями В. Єротича) вона набуває особливого постулювання в сенсі неодмінної складової невичерпної, безкінечної *екзистенції*, що, крім іншого, веде особистість до безсмертя душі — одного з найдавніших предметів вірувань людського роду. І у визнанні перебігу екзистенційних етапів, які вважаються винятковою умовою *прогресу*, пізнання святості включається до нього, вважається здебільшого присутнім саме в прогресі, який сягає безкінечності (Єротич 2010: 9). Даний зміст теологічних вимірів категорії святості, закодований компонентами понятійної системи релігієзнавства, цілком очевидно прочитується в образному полі сакрального феномена, відтвореного, таким чином, у художній реальності у статусі об'єкта пізнання.

Із перспективи увиразненого змісту інтермедіально виявлене дефінітивне декларування святості у зв'язку з гносеологізацією атрибутів релігії і віри через ключову концептему — пізнання — веде до доповнення в художньому просторі твору змісту *екзистенції*, в якому виокремлюється ознака її нескінченності, що додатково кооптує до смислотворчого ланцюга роману ланку *безперервності*, а також *усвідомлення вершин, апогею пізнання законів буття*, що набуває статусу одного з вирішальних чинників роману *Сад у Венеції*.

Зрештою, у траєкторії смислоруху корелювання поетики *Саду у Венеції* з виразними понятійними одиницями теологічного дискурсу вимальовується своєрідна смислова інтерференція — перерозподіл увиразненого балансу в значеннєвому наповненні категорії *долучення до релігійної сфери*. У результаті в теологічності роману формується усвідомлення, що не лише сама ця сфера виявляється *метою* або *об'єктом чи матеріалом пізнання*, але й, власне, процес пізнання релігійно-сакрального може стати *інструментом та етапом* в екзистенційному досягненні буття і його законів. І власне, з цієї образної позиції, зрештою, формально втілені в художній реальності роману образи відбитків та артефактів як предмета наукового дослідження виявляються тим контрапунктом, де сходяться силові лінії цієї інтерференції, еквівалентні тому, що мистецтво зічленовується зі сфе-

рою релігії, символи постулатів релігійної етики потрапляють до системи естетичних координат на умовах діалектичної транспозиції етичного та естетичного вимірів, де завдяки реалізованому інтермедіальністю смислового потенціалу знаків теологічного наукового дискурсу в романі М. Продановича декларується *примат етичного начала*.

Таким чином, досвід явленого в романі М. Продановича *Сад у Венеції* інтермедіального формату науково-гуманітарного дискурсу із програмною аналогізацією художніх виражальних засобів до виразних понятійних одиниць теології засвідчує її помітну плідність. Наразі поетикальні аналоги виражальності та змісту елементів актуальної дискурсивної практики завдяки інтермедіально явленій системі теологічних орієнтирів реалізують окрему тематично-змістову лінію роману.

Релігія та мистецтво, явлені в сенсі ситуативно актуальних орієнтирів екзистенційного пошуку, в інтермедіальній теологічності набули постулювання та змістове окреслення і, крім того, в цьому вимірі роману зазнали кардинального *зіставлення* з подальшим увиразненням їхнього (відомого з когнітивістики) взаємного корелювання й *балансу у взаємовідношенні*. У ньому художні здобутки міжмедійності додатково позиціонують релігійний дискурс, зокрема його етичну складову, в особливому статусі. Наразі в образності стає примітним притаманний цьому дискурсу потенціал своєрідного чинника модусів людського існування, зокрема турботи, рішучості, совісті, відтворених сюжетними долями героїв, що вочевидь спрямовує результат інтермедіальності до максимального художнього ідентифікування етапів концептуалізованої в романі екзистенції, в якій кожен її учасник щоразу має пропонувати власний варіант вибору, і саме в інтермедіальній поетиці увиразнюється сенс ролі теологічного пізнання, яке може скоригувати цей вибір в екзистенційних переживаннях, наблизивши до оптимального.

У розбудованій смисловій перспективі, крім художнього *адаптування* змістового потенціалу теологічного дискурсу, інтермедіальна художня актуалізація транслює притаманні його змісту риси *прагнення до постійного подальшого осягнення сакрального феномена*, посилює ідеологему навернення у віру, що в комплексі вичерпно доповнює аксіоматичні для нього значення *постулювання* релігійних канонів і *апелювання* до них. Додатковим у даному випадку видається увиразнення модусу прагнення фахового, предметного пізнання сутності та історії сакрального, а також статусу і самого сакрального, і його *пізнання як інструментів* у вимірі *цілісної лінії нескінченної людської екзистенції*.

А отже, у смисловій результативності теологічного змістового наповнення інтермедіального виміру роману М. Продановича *Сад у Венеції* ви-яскравлюється актуальний для розбудови семантичних кодів реконструкції твору, декларований митцем так званий *спільний смисловий знаменник* (Проданович 2009: 63). Ним із перспективи увиразненої теологічності твору слід визнати тотожне проголошеному в художній дійсності висновку

наукової роботи героя ствердження еталонності «союзу любові й прощення» (Проданович 2009: 60) і його основної концептеми — милосердя, що в реальності вважається «найважливішим “відкриттям” християнської релігії» (Јеротић 2010: 101). Теологічність роману сприяє постулюванню саме цієї ідеї із її окремим декларуванням і посиленням з-поміж домінантних орієнтирів смислотворення «Саду у Венеції» М. Продановича і відтак поетологічного досвіду інтермедійності у сербському романі на межі тисячоліть.

ЛІТЕРАТУРА

- Ајдачић Дејан. „Мадоне италијанске ренесансе у делима Милоша Црњанског и Милете Продановића“. Ајдачић Дејан. *Србистички мозаик: Књижевности*. Београд: Алма, 2017.
- Білик Наталя. *Стратегії компаративістики в сербському романі порубіжжя ХХ–ХХІ сторіч*. Київ: Освіта України, 2018.
- Бовсунівська Тетяна. «Синкретизм мистецтв і становлення теорії екфразису». Бовсунівська Тетяна. *Екфразис: вербальні образи мистецтва*: монографія. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2013.
- Бонч-Осмоловская Татьяна. «Порядок, Хаосмос, Пустота (математические формы и естественно-научные парадигмы в “романах” Жоржа Перека *Жизнь способ употребления*)». *Новое литературное обозрение* 106. <<http://www.nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/2072/2092/>>.
- Дамјанов Сава. *Шта то беше српска јосїмодерна?* Београд: Службени гласник, 2012.
- Ильин Иван. *Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях*. Москва: Интрада, 1998.
- Јеротић Владета. *Прейознајши Христїа*. Београд: Ars Libri: Задужбина Владете Јеротића: Беокњига, 2010.
- Клочек Григорій. «Інтермедіальні стосунки художньої літератури та кіно: із теоретичних спостережень». *Філологічні семінари. Інтермедіальність: теорія і практика*. Зб. наук. праць. Вип. 19, 2016.
- Маклюен Маршал. *Понимание медиа*. Москва: Кучково поле, 2011.
- Маценка Світлана. «Інтермедіальні зв'язки романного слова з музикою». Маценка С. *Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики*. Львів: Априорі, 2017.
- Меренік Лідія. «Мілета Проданович — самосвідомість постмодерного митця у добу кризи». *Україна: історія, культура, мистецтво. Українсько-сербський збірник* 1/3 (2008).
- Луман Ніколас. *Медиа коммуникации*. Москва: Логос, 2005.
- Међународни научни састанак слависта у Вукове дане* (51; 2021; Београд). *Тезе и резимеи*. Београд: Филолошки факултет, Међународни славистички центар, 2021.
- Насенко Михайло. «Інтермедіальність як методологія». *Філологічні семінари. Інтермедіальність: теорія і практика*. Зб. наук. праць. Вип. 19, 2016.
- Наривская Валентина. «“Культурный трансфер”: возможности и смыслы термина (по материалам зарубежных исследований с попыткой украинских дополнений и комментариев)». *Філологічні семінари. Інтермедіальність: теорія і практика*. Зб. наук. праць. Вип. 19, 2016.
- Проданович Мілета. «Сад у Венеції». *Всесвіт* 5–6. (2009).
- Татаренко Алла. *Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури)*. Львів: ПАІС, 2010.
- Шаповал Мар'яна. *Інтертекст у світлі рамки: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми*. К.: Автограф, 2009.

- Cidilko Vesna. *Zur serbischen Proza nach 1980. Slavische Literaturen im Dialog*. Wiesbaden: Harrassovitz Verlag, 2000, S. 65–75.
- Paech Joachim. «Artwork-Text-Medium. Steps en route to Intermediality». *ESF Changing Media in Changing Europe (Paris, 26–28 May 2000)*. Official website of University of Konstanz. <<http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/MedienWiss/Texte/interm/html>>.

REFERENCES

- Ajdačić Dejan. „Madone italijanske renesanse u delima Miloša Crnjanskog i Milete Prodano-vića“. Ajdačić Dejan. *Srbistički mozaik: Književnost*. Beograd: Alma, 2017.
- Bilyk Nataliya. *Stratehiyi komparatyvistyky v serbs'komu romani porubizhzhya XX–XXI storich*. Kyiv: Osvita Ukrainy, 2018.
- Bovsuniv's'ka Tetyana. «Synkretizm mystetstv i stanovlennya teoriiy ekfrazysu». Bovsuniv's'ka Tetyana. *Ekfrazys: verbal'ni obrazy mystetstva: monohrafiya*. Kyiv: VPTS «Kyyiv's'kyy universytet», 2013.
- Bonch-Osmolovskaya Tat'yana. «Poryadok, KHaosmos, Pustota (matematycheskye formy y es-testvenno-nauchnye paradyhmy v «romanakh» Zhorzha Pereka «Zhyzn' sposob upotreble-nyya»)». *Novoe lyteraturnoe obozrenye*. 106. <<http://www.nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/2072/2092/>>.
- Cidilko Vesna. *Zur serbischen Proza nach 1980. Slavische Literaturen im Dialog*. Wiesbaden: Harrassovitz Verlag, 2000, S. 65–75.
- Damjanov Sava. *Šta to beše srpska postmoderna?* Beograd: Službeni glasnik, 2012.
- Yl'yn Yvan. *Nekotorye kontseptsyy yskusstva postmodernyzma v sovremennykh zarubezhnykh yssledovaniyakh*. Moskva: Yntrada, 1998.
- Jerotić Vladeta. *Prepoznati Hrista*. Beograd: Ars Libri: Zadužbina Vladete Jerotića: Beoknjiga, 2010.
- Kloček Hryhoriy. «Intermedial'ni stosunky khudozhn'oyi literatury ta kino: iz teoretychnykh sposterezen'». *Filolohichni seminary. Intermedial'nist': teoriya i praktyka: Zb. nauk. prats'*. Vyp. 19. (2016).
- Luman Nykolas. *Medya kommunykatsyy*. Moskva: Logos, 2005.
- Makluev Marshal. *Ponimanie media*. Moskva: Kuchkovo pole, 2011.
- Matsenka Svitlana. «Intermedial'ni zv'yazky romannoho slova z muzykoyu». Matsenka S. *Meta-mystetstvo: slovnyk dosvidu terminotvorennya na mezhi literatury y muzyky*. L'viv: Apri-ori, 2017.
- Međunarodni naučni sastanak slavista u Vukove dane (51; 2021; Beograd)*. Teze i rezimei. Beograd: Filološki fakultet, Međunarodni slavistički centar, 2021.
- Merenik Lidiya. «Mileta Prodanovych — samosvidomist' postmodernoho myttsya u dobu kry-zy». *Ukras: istoriya, kul'tura, mystetstvo. Ukrayins'ko-serbs'kyy zbirnyk*. 1/3 (2008).
- Naryvskaya Valentyna. «"Kul'turnyy transfer": vozmozhnosty y smysly termyna (po materyalam zarubezhnykh yssledovanyy s popytkoy ukraynskykh dopolnenyy y kommentaryev)». *Filolohichni seminary. Intermedial'nist': teoriya i praktyka: Zb. nauk. prats'*. Vyp. 19. (2016).
- Nayenko Mykhaylo. «Intermedial'nist' yak metodolohiya». *Filolohichni seminary. Intermedial'nist': teoriya i praktyka: Zb. nauk. prats'*. Vyp. 19. (2016).
- Paech Joachim. «Artwork-Text-Medium. Steps en route to Intermediality». *ESF Changing Media in Changing Europe (Paris, 26–28 May 2000)*. Official website of University of Konstanz. <<http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/MedienWiss/Texte/interm/html>>.
- Prodanovych Mileta. «Sad u Venetsiyi». *Vsesvit*. № 5–6. (2009).
- Shapoval Mar'yana. *Intertekst u svitli rampy: mizhtekstovi ta mizhsub'yektni relyatsiyi ukrayn-s'koyi dramy*. K.: Avtohrاف, 2009.
- Tatarenko Alla. *Poetyka formy v prozi postmodernizmu (dosvid serbs'koyi literatury)*. L'viv: PAIS, 2010.

Наталија Билик

ТЕОЛОШКА КОМПОНЕНТА ИНТЕРМЕДИЈАЛНОСТИ
РОМАНА М. ПРОДАНОВИЋА *ВРТ У ВЕНЕЦИЈИ*

Резиме

Међу врстама интермедијалности једна од најефектнијих је интермедијалност као феномен експресивног посредништва између двају медија, при чему се један од њих огледа на фигуративном плану другог, када је реч о неком систему знакова. Кључни елементи ових поетика укрштени су у делу М. Продановића, чиме је мотивисана и релевантност истраживања. Роман *Врт у Венецији* најављује потенцијал манифестација интермедијалности који се делом задржава у смислу грађења уметничке реалности као теолошког искуства. Расветљавање овог проблема и јесте циљ нашег рада. Као резултат достигнућа интермедијалне поетике, подупрте теолошком основом дела, открива се као највиши ниво јединство љубави и праштања, тј. милосрђе, као главни поставка хришћанске религије.

Кључне речи: интермедијалност, теологија, значење, М. Продановић.

Ирина Зыкова
Институт языкознания РАН
irina_zykova@iling-ran.ru

Irina Zykova
Institute of Linguistics, the Russian Academy of Sciences
irina_zykova@iling-ran.ru

ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ В МОДЕЛИРОВАНИИ ПОЭТИКИ КИНОДИСКУРСА*

INTERMEDIALITY IN MODELING THE POETICS OF CINEMATIC DISCOURSE

Настоящая статья посвящена разработке проблемы интермедальности, исследуемой на материале кинодискурса. В статье прослеживаются пути исторического развития понятий «интермедальность» и «кинематографическая интермедальность» и освещаются современные концепции и методы изучения стоящих за данными понятиями феноменов. Материал исследования составляют фильмы кинорежиссера А. А. Тарковского, одного из ярких представителей авторского (поэтического) кино. В фильмах анализируется специфика трех стратегий реализации интермедальности, предложенных И. Раевски: медиальная транспозиция, медиакомпозиция и интермедальная отсылка. Особое внимание уделяется изучению интермедальных отсылок, которые выступают источниками создания интермедальных образов разной степени структурной сложности. Полученные результаты показывают, что характер взаимодействия всех интермедальных образов обуславливает общую специфику моделирования поэтики фильмов.

Ключевые слова: поэтика кинодискурса, интермедальность, интермедальная отсылка, интермедальный образ, моделирование.

The present paper aims to elaborate the problem of intermediality on the basis of cinematic discourse. The paper focuses on the ways of historical development of the notions of “intermediality” and “cinematic intermediality” and highlights modern concepts and methods of studying the phenomena that stands behind these notions. The research material consists of films by A. A. Tarkovsky, who is one of the brightest representatives

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00040) в Институте языкознания РАН. The research is funded by grant № 19-18-00040 of the Russian Science Foundation and is carried out at the Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences.

of the author's (poetic) cinema. The film analysis rests on the approach of I. Rajewsky, who singles out such strategies of intermediality as medial transposition, media composition, and intermedial references. Special attention is paid to the study of intermedial references that serve as sources of creating intermedial images of varying degrees of structural complexity. As is shown in the paper, the nature of the interaction of all the intermedial images determines the general specifics of modeling films' poetics.

Key words: the poetics of cinematic discourse, intermediality, intermedial references, intermedial images, modeling.

A medium is a medium is a medium.

Friedrich A. Kittler

1. Понятие «интермедиальность» в ракурсе исторического развития

Исследование интермедиальности имеет глубокие исторические корни. По мнению Г. Риппл, истоками теории интермедиальности можно считать первые попытки осмысления взаимосвязи поэзии и живописи (Rippl 2015). Одна из таких попыток прослеживается в стихотворном эссе Горация (65–8 до н. э.) «Искусство поэтики» («Ars poetica»). В этом сочинении Гораций приводит следующую формулу, автором которой считается Симонид Кеосский (ок. 556 — ок. 468 гг. до н. э.): *ut pictura poesis* «as in painting so in poetry» («как в живописи, так и в поэзии»). Определенное развитие данная формула получает в эпоху Возрождения, в которой живопись и поэзия впервые определяются как искусства-сестры (*sister arts*) (Там же: 4). В последующие периоды литература и живопись обретают все новые формы взаимодействия, анализ которых меняет оптику восприятия их родственной связи и актуализирует их конкурирующие отношения. В XVIII веке знаковой, предложившей новый подход к пониманию отношений между литературой и живописью, становится литературно-теоретическая работа Г. Э. Лессинга «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии» (1766) (Лессинг 2017). В своем исследовании автор выделяет дифференциальные черты двух видов искусства, указывая на их отличие как двух автономных форм репрезентации мира.

Новый импульс развития исследования интермедиальности на материале литературы и живописи, а также и других видов искусств получают в 1980-х годах, главным образом, в Германии. Существенный вклад в разработку теории интермедиальности вносят работы О. А. Ханзен-Лёве, посвященные анализу русской литературы и культуры (Hansen-Löve 1983; Ханзен-Лёве 2016). Как указывает ученый «за концепцией интермедиальности стоит общекультурное стремление к обмену, смешению, гибридизации, свойственное любым тенденциям интертекстуальности, интердисциплинарности, интеркультуральности. <...> Великое “Интер” эмфатически живет романтическим притязанием на универсальность “синтеза искусств” в Gesamtkunstwerk, не разделяя при этом веры в лежащий в его основе

принцип единства» (Ханзен-Лёве 2016: 22)¹. Исследователь предлагает модель интермедиальности, в центре которой две трансформации или два перевода — из вербального в невербальное (т. е. музыкальное, изобразительное, кинематографическое, пластическое и т. д.) и наоборот. Значительное внимание О. А. Ханзен-Лёве уделяет разработке таких понятий, как «медиум», «медиаальный жанр» и «интермедиаальный жанр», «медиаальная система» и «интермедиаальная система», «медиаальные доминанты», «интермедиаальная корреляция», составившие основу теории интермедиальности. В ходе создания типологии интермедиаальных корреляций он выделяет три уровня взаимной трансформации между языками художественных форм: 1) «перенос мотивов из одной художественной формы в другую»; 2) перевод конструктивных принципов: например, в «сдвигологии», в «монтажных жанрах», в «фактуре», где определенные приемы, например, из изобразительного искусства, переносятся в словесные жанры; 3) проекция концептуальных моделей, эксплицитно сформулированных в теоретических положениях «или имплицитно реконструируемых из нарративных или имагинативных текстов <...>» (Ханзен-Лёве 2016: 40–42).

В настоящее время интерес к проблеме интермедиальности продолжает неуклонно расти. Колоссальный опыт изучения интермедиальных отношений литературы и живописи способствует разработке понятийно-методологического инструментария, применимого к изучению интеракции других видов искусства и разного рода медиа. Феномен интермедиальности попадает в исследовательское поле целого ряда научных дисциплин и направлений междисциплинарного цикла, в частности, истории искусства, интермедиаологии (interarts studies), киноведения, театроведения, культурологии, философии, филологии и других. Специфические задачи (как обще-, так и частнотеоретического характера), которые ставят перед собой разные науки при анализе интермедиальности характеризуются большим разнообразием. Это приводит к значительному расширению интерпретационного потенциала понятия «интермедиаальность», существенно затрудняя его формализацию, к росту терминологических аналогов и коррелятов, между которыми выстраиваются сложные гиперо-гипонимические отношения (ср., например, *мультимедиаальность*, *кроссмедиаальность*, *медиа-конвергенция*, *трансмедийность*, *медиа-интеграция*, *ремедиация*) и к расширению типологий интермедиаальности, посредством которых осуществляются попытки постичь сущность рассматриваемого феномена

¹ Отдельно заметим, что утверждение установки на синтез искусств, согласно О. А. Ханзен-Лёве, сопровождается становлением и противоположной тенденции к их «выделению», дифференциации и автономизации, тенденции, давшей толчок к формированию концепции «медиаального пуризма» (Ханзен-Лёве 2016: 22). Как отмечает Г. Риппл, в «пуристической» позиции постулируется необходимость осмысления отличительных особенностей искусств или медиа, утверждения их собственных границ и признания возможных творческих пределов, разработки понимания родовой и медиаальной «чистоты» (general and medial purity) и уникальности каждого искусства или медиума (Rippl 2015).

(ср., например, *синтетическая интермедиальность*, *онтологическая интермедиальность*, *первичная* и *вторичная интермедиальность* и проч.) (см., например, СНМ 2019).

В предпринимаемых исследованиях подчеркивается исключительная сложность феномена интермедиальности и невозможность выработки единой позиции в его толковании. Выделяются более широкие и более узкие трактовки. К примеру, по И. Раевски, интермедиальность в широком смысле представляет собой фундаментальную категорию, а в узком смысле — критическую категорию для анализа единичных медиапродуктов или (интер)медиальных конфигураций (Rajewsky 2005). В. В. Плужник считает интермедиальность аналитической категорией, позволяющей исследовать отношения между разными модальностями, режимами и контекстами медиакоммуникации, формы перевода одних медиа в другие (Плужник 2021). В современной научной литературе предлагаются различные пути и способы постижения природы и сущностных свойств интермедиальности. Приведем несколько подходов.

Так, И. Раевски выделяет три стратегии, реализующие интермедиальность. В качестве одной из стратегий рассматривается перевод одного медиапродукта в формат другого медиума. Данная стратегия обозначается как медиаальная транспозиция (*medial transposition*) и ее примерами являются, в частности, экранизация романа или новелизация фильма или сценария. Имеется в виду, что есть некий оригинальный продукт (фильм, литературное произведение и т. д.), который переводится в форму иного искусства, в иную медиасреду с сохранением в той или иной мере его содержания. Если же происходит соединение как минимум двух медиа в ходе создания одного медиапродукта, то мы имеем дело с другой стратегией — медиакомбинацией (*media combination*). Ее особенность характеризует то, что все медиа, сохраняя свою собственную материальность (структурные особенности, медиаальные характеристики), соприсутствуют в рамках более общей художественной практики или соединяются с помощью более масштабного технического медиа. Реализациями данной стратегии являются, например, опера, фильм, театральная постановка, иллюминированные рукописи, комиксы. И, наконец, третья стратегия определяется как интермедиаальная отсылка (*intermedial references*). Ее суть состоит не просто в упоминании другого медиума, а в отсылке к его медиаальной специфике, которая создает иллюзию его присутствия. Другими словами, наличие интермедиаальной отсылки говорит не о подлинном воспроизведении элементов некоего медиума в определенном медиапродукте, а только об их имитации в нем. Примерами интермедиаальных отсылок являются: подражание в литературных текстах таким кинематографическим приемам, как масштабирование и монтаж; музыкализация литературы, экфрасис, отсылки в фильме к живописным картинам, а в живописи — к фотографии и др. Отдельное внимание И. Раевки обращает на то, что при создании одного медиапродукта может использоваться не только одна стра-

тегия, но и все три стратегии (как, например, в случае с экранизациями) (Rajewsky 2005: 51–52).

В ходе исследования особенностей отношений между литературой и музыкой В. Вульф разрабатывает общую типологию интермедиальности, в которой выделяет четыре основных типа интермедиальных феноменов: 1) трансмедиальность (*transmediality*), под которой понимается объединение разных медиа в силу обнаруживаемых в них общих явлений (например таких, как мотивы, тематическая вариация, нарративность); 2) интермедиальная транспозиция (*intermedial transposition*), представляющая собой «перенос» содержания или формальных признаков из одного медиума в другой (например, экранизация романа); 3) интермедиальные отсылки (*intermedial references*), которые могут быть эксплицитными и имплицитными, косвенными (например, экфрасис, т. е. визуализация художественного текста); 4) мульти- или плюримедиальность (*multi- or plurimediality*), под которой имеется в виду сочетание разных медиа (как, например, в балете, опере, фильме, комиксах, радиоспектакле) (Wolf 2009). Исследователь формулирует широкую трактовку интермедиальности, понимая под ней любое нарушение границ между традиционно различающимися медиа (Там же).

Как отмечает Г. Риппл, термин «интермедиальность» указывает на взаимоотношение между разными искусствами или медиа и поэтому используется для описания значительного количества культурных явлений, в которых задействовано более одного вида искусства или медиума. Исследуя специфику корреляции текста и изображения в англоязычных художественных произведениях она выделяет три категории интермедиальных отношений: а) включение в текст изображений (*the inclusion of images*), примером которого служат картинки на обложке, фронтисписы, книжные миниатюры или иллюстрации; б) типографские эксперименты (*typographical experiments*), в которых текст и изображение составляют единое целое (например, фигурные стихи); в) экфрасис, т. е. описание картин, рисунков, фотографий и скульптур в текстах. Согласно Г. Риппл, в современной теории интермедиальности одним из центральных является вопрос о том, как порождается значение посредством интер-, мульти- или трансмедиальных взаимодействий (*constellations*) и кроссмедиальных пересечений (Rippl 2015: 4).

В настоящее время развитие теории интермедиальности осуществляется, по мнению А. Пето, по следующим магистральным направлениям. Одно из направлений представляют научные работы, в которых интермедиальность определяется как фундаментальная категория и в фокусе внимания находятся вопросы терминологии и классификации интермедиальных отношений. Другое направление составляют исследования, занимающиеся проблемами возникновения разных медиа и их взаимосвязей, вопросами ремедиации (*remediation*) и медиальных конвергенций (*medial convergence*). И, наконец, детальному анализу интермедиальных отношений вну-

три определенных медиа посвящены научные труды, которые можно объединить в третье направление (Pethő 2011). В рамках третьего направления стремительный темп развития набирают исследования интермедиальных отношений между литературой и музыкой, музыкой и живописью, литературой и живописью, архитектурой и музыкой, литературой и кино [см., например, (Hallet 2009; Ryan 2005; Heffernan 2015)].

Отдельная научная линия в исследованиях интермедиальности выделяется в результате изучения кино в широком спектре его интермедиальных связей с другими видами искусства. Как указывают К. Ноулз и М. Шмид, «онтология кино неразрывно связана с другими видами искусства, и стремление постичь его сущность неизбежно приводит нас к пониманию его принципиально гибридной природы» (Knowles, Schmid 2021: 2). В теории интермедиальности постепенно формируется представление о кинематографической интермедиальности.

2. Интермедиальность и кино: к определению понятия «кинематографическая интермедиальность»

Можно сказать, что начало теоретическому осмыслению интермедиальной природы кино было положено первыми попытками понять сущность нового медиума посредством проведения аналогий с другими видами искусства. Данные аналогии позволяли не только эксплицировать разного рода связи и взаимоотношения кино с другими формами и видами творчества. Они служили, прежде всего, своеобразными средствами постижения уникальности кинематографа, совмещающего и преобразующего в себе элементы разных искусств. Так, Р. Канудо в своей известной работе «Манифест седьмого искусства» («Il Manifesto della Settima Arte») определяет кинематограф как искусство тотального синтеза, как всеобщее слияние искусств: кино есть живопись и скульптура, развивающиеся во времени; пластическое искусство в движении (Канудо 1988 <1911>). Среди множества работ первой половины XX века более системное понимание кинематографа как синтеза искусств реализуется у С. Эйзенштейна. В своих теоретических работах выдающийся режиссер и теоретик киноискусства поднимает вопрос о музыкальности кинематографического образа, говорит о смысле цвета в кино и в живописи, о соотношении цвета и сюжета, музыки и цвета в кинопроизведении, рассуждает об общности основ построения архитектурного ансамбля и кинематографического монтажа. Яркой демонстрацией специфики его подхода служит анализ пейзажной «сюиты туманов» в фильме «Броненосец “Потемкин”»; а также сопоставление живописных полотен Эль Греко с кинематографическим монтажом и композицией кадра в фильме; изложение методики внедрения цвета в черно-белый фильм «Иван Грозный», в котором цвет выполняет роль музыкальной темы (Эйзенштейн 1964, т. 3: 256). С. Эйзенштейн разрабатывает понятия «музыкального пейзажа» и «пластической рифмы» в фильме,

а также принципы выхода изображения в музыку в кинопроизведении; в определенном ключе развивает концепцию кино как «музыки для глаз» или «глазной музыки» (Там же). По С. Эйзенштейну, синтетическая природа кинематографа проявляется не столько в объединении выразительных средств разных (пространственных и временных) видов искусства, сколько в их выраженности через друг друга и соизмеримости всех элементов изображаемого в фильме. Специфика понимания С. Эйзенштейном кино как синтеза искусств раскрывается в следующей цитате из его статьи: «Законченный фильм представляет собой ни с чем не сравнимое сонмище самых разнообразных средств выражения и воздействия: историческая концепция темы, сценарная ситуация и общий драматический ход, жизнь воображаемого образа и игра реального актера, ритм монтажа и пластическое построение кадра, музыка, шумы и грохоты, мизансцены и взаимная игра фактур тканей, свет и тональная композиция речи и т. д. и т. д. В удачном произведении все это слито воедино» (Эйзенштейн 1964, т. 1: 196).

Согласно Ю. Хайнрихс и И. Шпильманн, исторические исследования интермедиальности показывают, что кино представляет собой первый по-настоящему интермедиальный медиум (*intermedial medium*). Адаптация, конвергенция и объединение в фильме дискретных черт литературы, музыки, танца, театра и живописи доказывают присущую ему (т. е. фильму) интермедиальность (Heinrichs, Spielmann 2002). А. Пето определяет фильм как «плавительный котел разных медиа». Она подчеркивает, что именно благодаря внутренней мультимедийности и интермедиальности кино активизируются возможности выстраивания разных отношений киноискусства с другими искусствами (Pethő 2011: 60). Д. Кузнецов отмечает, что «кино, родившееся на стыке нескольких искусств, использует как средства выразительности смежных искусств (к примеру, законы построения изображения, одинаковые для изобразительного искусства, фотографии и кино), так и собственные уникальные средства, например, монтажный язык» (Кузнецов 2021: 6).

В современных исследованиях понятие кинематографической интермедиальности формируется в результате исследования кино как правило с позиции таких парных отношений, как кино — литература, кино — живопись, кино — музыка, кино — танец, кино — фотография, кино — театр, кино — радио и т. д. (Dalle Vacche 1996; Straumann 2015). Например, оригинальный подход к изучению интермедиальных отношений кино — (радио)голос представлен в работе В. В. Плужник (Плужник 2021).

Опираясь на ряд англо- и немецкоязычных исследований интермедиальности и используя понятия «интермедиальная отсылка» (по И. Раевки), «модальность» и «режим» (по Л. Эллестрёму), «трансформационная интермедиальность» (по Дж. Шрётеру) и «риторическая фигура» (по А. Пето), В. В. Плужник разрабатывает подход к изучению интермедиальности как инструменту анализа советской культуры на материале позднесоветских фильмов, представляющих массовое и авторское кино, художественное

(игровое) и документальное кино. Особый интерес представляют результаты анализа режимов интермедиальности, под которыми в работе понимаются не конфигурации, в которые вступают разные медиа, а «связки между режимами восприятия кино и присутствующих в них медиумов (голос, текст и т. д.) и антропологическими режимами, связанными с базовым культурным опытом (восприятие времени и пространства, представление о «норме», частном и публичном и т. д.)» (Плужник 2021: 17). Через интермедиальные режимы в позднесоветском кино В. В. Плужник выявляет структуры культурного опыта «советского». Так, в ходе анализа интермедиальной категории советского (радио)голоса делается вывод, что в документальном кино рассматриваемого периода конструируется режим «авторитетного голоса», а в авторском кино голос становится риторической фигурой, выстраивающей альтернативное понимание исторического коллективного опыта и приводящей к перестройке советской субъективности.

Наиболее системный анализ подходов и методов, используемых при изучении кинематографической интермедиальности, проведен А. Пето (Pethő 2011). На основании сделанных наблюдений и обобщений в ее работе были выделены следующие модели кинематографической интермедиальности:

- корреляционная модель: интермедиальность анализируется как сеть взаимосвязей или система конвергенции и трансформации разных медиа;
- перцептивная модель: интермедиальность осмысливается как рефлексивный опыт, осцилляция, след, «паразитическое третьье», промежуточная форма; данная модель базируется на понятиях «фон» и «фигура» из гештальпсихологии;
- перформативная модель: интермедиальность предстает как перформативный акт, действие; в основе модели лежит понимание интермедиальных отношений как *ars combinatoria*, как игры с медиаформами или нарушение границ медиа, как смещение или дислокация медиаформ;
- пространственная модель: интермедиальность рассматривается как взаимопроникновение пространств, как «невозможное место» (*impossible place*), «гетеротопия» (по М. Фуко);
- фигуральная (образная) модель: интермедиальность понимается как источник фигуральности (образности). Данная модель имеет несколько способов воплощения. Укажем некоторые из них.

Так, одним из способов реализации фигуральной модели являются «живые картины» (*tableau vivant*). Например, фильм Ж.-Л. Годара «Страсть» («*Passion*») содержит ряд кинематографически воссозданных живописных полотен, закрепляющих те или иные тематические элементы фрагментированного киноповествования. В качестве другого способа конструирования комплексного интермедиального образа в фильме А. Пето называет перевод вербальных метафор и языковых игр в кинематографические тро-

пы или кинематографический нарратив. Так, в фильме Ж.-Л. Годара «Все на подиум» («On s'est tous défilé») создается сложный кинообраз «*défilé*» на базе разных значений слова *défilé* и выражения *se défiler*. Помимо этого, по мнению исследовательницы, фигуральную модель интермедиальности могут также представлять и кинематографические версии таких риторических фигур, как металепис и экфразис. В частности, к экфрастическому способу проявления интермедиальных отношений А. Пето относит эпизод из двенадцатой сцены фильма Ж.-Л. Годара «Жить своей жизнью» («Vivre sa vie»). Молодой человек читает вслух описание женского живописного портрета из книги Э. А. По «Овальный портрет» («The Oval Portrait»). Литературное описание портрета получает своеобразную репрезентацию посредством кинематографических средств. В ходе чтения в кадре крупным планом изображается лицо главной героини фильма Наны. Позади нее на стене расположен фотопортрет известной актрисы Лиз Тейлор. Между всеми тремя портретными образами устанавливаются сложные экфрастические связи, благодаря которым возникает кинематографический экфразис (Pethő 2011: 46). По мнению А. Пето, особенности, которыми обладают интермедиальные отношения, позволяют говорить о формировании в кино нового типа образности — транс-образности (trans-figuration).

Надо сказать, что фигуральная (образная) модель является одной из наиболее востребованных и разработанных в современных исследованиях кинематографической интермедиальности. Например, анализу роли интермедиальности в создании динамических образов (moving image) в фильмах, относящихся к киномейнстриму и экспериментальному кино, посвящена коллективная научная монография *Кинематографическая интермедиальность: теория и практика (Cinematic Intermediality: Theory and Practice 2021)*. Интермедиальность в данной книге рассматривается и как креативный метод, и как интерпретативная парадигма. В ней показано, как обогащается художественный язык и концептуальный инструментарий кино с первых дней его существования до цифровой эпохи благодаря таким родственным искусствам, как перформанс, скульптура, живопись, фотография, театр, танец.

Используя современный теоретический и методологический инструментарий исследований интермедиальности, мы обратились к изучению стратегий реализации интермедиальности и специфике построению интермедиальных образов в поэтике авторского кинодискурса.

3. Интермедиальность и интермедиальные образы в авторском кинодискурсе: стратегии реализации и структурно-типологические особенности

Авторское кино (или артхаус) противопоставлен массовому кинематографу. Одной из его отличительных черт является установка на свободное экспериментирование со всеми возможными или доступными кинемато-

графу художественными и техническими формами и средствами. Проводимые в авторском кинематографе эксперименты охватывают и область интермедиальности или интермедиального, в которой вырабатываются новые или неконвенциональные, оригинальные принципы синтеза разных искусств и медиа.

Одним из ярких представителей авторского (поэтического) кино является Андрей Арсеньевич Тарковский (1932–1986). За всю свою профессиональную карьеру он создал семь полнометражных фильмов, тематическая связанность которых, а также, как отмечает Д. Салынский, единообразный принцип визуальной организации, восхождение к одинаковой последовательности мифологем, позволяет рассматривать их как составляющие «своеобразного метафильма» (Салынский 2009: 6). Исследователь считает, что искусство и эстетику Тарковского можно отнести к такой формации, как «реликтовый авангард». Кинорежиссер «начал возрождать на ином историческом витке поиск новых онтологий и нового символизма»; он «философствовал как художник — «с кистью в руке»» (Там же: 22).

Интермедиальность в фильмах Тарковского проявляется многопланово и разноаспектно. Прежде всего, она прослеживается как в проведении им прямых аналогий кинематографического искусства, в частности, с поэзией, музыкой и скульптурой, так и в непосредственном использовании законов, принципов и средств последних. По словам Тарковского, в кино его чрезвычайно прельщали поэтические связи, логика поэзии, которая, как ему казалось, более соответствует возможностям «кинематографа как самого правдивого и поэтического из искусств». Поэзия, по выражению кинорежиссера, была ему более близка, чем традиционная драматургия, «где связываются образы путем прямолинейного, логически-последовательного развития сюжета» (Тарковский 2002: 111–112). При этом он также пишет и о том, что «для создания полноценной кинодраматургии необходимо близко знать форму музыкальных произведений: фуги, сонаты, симфонии и т. д., ибо фильм как форма ближе всего к музыкальному построению материала. <...> В общей форме кинопроизведения очень важен конец, как кода в музыкальном произведении. При таком понимании формы не имеет значения последовательность эпизодов, характеров, событий, важна логика музыкальных законов: тема, антитема, разработка и т. д.» (Тарковский 1989: 61). Примечательно и то, что, задаваясь вопросом о сути авторской работы в кино, Тарковский определяет ее как «ваяние из времени». Он поясняет, что «подобно тому, как скульптор берет глыбу мрамора и, внутренне чувствуя черты своей будущей вещи, убирает все лишнее, кинематографист из “глыбы времени”, охватывающей огромную и нерасчлененную совокупность жизненных фактов, отсекает и отбрасывает все ненужное, оставляя лишь то, что должно стать элементом будущего фильма, то, что должно будет выясниться в качестве слагаемых кинематографического образа» (Тарковский 2002: 163). С. Федоткин подчеркивает, что

«желание организовать композицию фильма по принципу музыкальных и поэтических произведений сближает Тарковского с модернистскими идеями о синтезе искусств» (Федоткин 2019: 53). Согласно исследованию Д. Салынского, «Композиционный канон Тарковского воспроизводит геометрическое отражение умозрительного идеала, который по-своему воспроизводится и в планировке христианского храма» (Салынский 2009: 462).

Еще одним важным планом проявления интермедиальности в фильмах Тарковского является необычайная насыщенность цитатным материалом. Его источниками являются литературные, поэтические, философские и религиозные тексты, классическая живопись и графика, архитектура и скульптура, музыка, иконография. Все используемые цитаты, как отмечает Д. Салынский, «кроме содержательной информации, вводили в фильмы и новые художественные фактуры. <...> Чуждые основному киноматериалу, они превращали фильмы Тарковского в нечто подобное авангардным контррельефам и коллажам» (Салынский 2009: 231).

В настоящей статье мы представим результаты, полученные в ходе анализа фильма «Солярис» (1972). В своем исследовании мы опирались на подход И. Раевски, которая выделяет три стратегии реализации интермедиальности: медиальную транспозицию, медиакомбинацию и интермедиальную отсылку (см. п. 1 настоящей статьи).

В фильме «Солярис» применяются все три стратегии реализации интермедиальности.

Рассматривая стратегию медиальной транспозиции, необходимо отметить, что фильм «Солярис» основан на литературном произведении. Он был снят по научно-фантастическому роману с одноименным названием «Солярис» (1960/1961 гг.) польского писателя Станислава Лема. Несмотря на то, что изначально фильм задумывался как экранизация, оригинальный текст романа был значительно переработан Тарковским. По замечанию Н. Зоркой, это было неизбежно потому, что в фильме «включился еще один творческий источник — личность другого художника», обладающая «явно выраженным авторским началом» (Зоркая 1973: 3). В отличие от романа действие фильма «Солярис» начинается на планете Земля. По сюжету, главный киноперсонаж — Крис Кельвин, психолог, готовится к отправке на планету Солярис, чтобы решить судьбу околоорбитальной станции. Со станции посылаются путанные данные, вызывающие тревогу в отношении состояния здоровья работающих там исследователей — астробиолога Сарториуса, кибернетика Снаута и физиолога Гибаряна. По прибытии на Солярис Крис узнает о самоубийстве Гибаряна, причиной которого стали действия единственного жителя этой планеты — Океана. Оказалось, что Океан материализовывал воспоминания сотрудников станции, которые заставляли их испытывать глубокие душевные переживания. Как указывает Л. Д. Бугаева, Тарковский отходит от сайентизма, от фантастики космических путешествий и «обращается к фантастическому в человеке и фантастике как

форме философствования» (Бугаева 2010: 15). Давая пояснения внесенным в оригинальный текст изменениям, Тарковский писал: «У Лема совершенно нет Земли, у него совершенно иначе решен финал... <...> Мы же сделали финал, в котором Океан исторгает из себя новые трансформации, в основе которых — феномен того, как становятся человеком, — а именно мечту Кельвина: возвращение в свой дом. <...> В определенном смысле, в отличие от Лема, нам хотелось не столько посмотреть на космос, сколько из космоса на Землю. То есть, преодолев какой-то новый рубеж, взглянуть опять на самое начало — в духовном и моральном, нравственном аспекте» (Тарковский 1992).

О реализации в «Солярисе» стратегии медиакомбинации свидетельствует, главным образом, звукоряд. В фильме воспроизводятся, сохраняя «свою собственную материальность» (в терминологии И. Раевски), природные звуки и шумы, музыка — фа-минорная хоральная прелюдия И. С. Баха и текст сценария, озвученный в кадре и за кадром, или изображенный в письменной форме (в титрах, на предметах). Рассматриваемая интермедиальная стратегия отличается не вполне конвенциональным применением в «Солярисе», на которое указывает тот факт, что произведение Баха дается в электроакустической обработке. Как представляется, использование новых технических средств способствует углублению взаимодействия двух медиа — фильма и музыкального произведения. Преобразованная посредством синтезатора АНС музыка Баха, «насыщая смысловую сферу фильма специфической барочной семантикой, все более утверждает музыку композитора в качестве глубинной составляющей режиссерского замысла» (Кононенко 2011: 51). С учетом меры, способа и характера внесенных в оригинальное музыкальное произведение изменений его можно рассматривать и как случай применения стратегии интермедиальных отсылок.

Стратегия *интермедиальных отсылок* имеет для нас наибольший интерес. Разного рода интермедиальные цитаты или аллюзии, обнаруженные в анализируемом кинопроизведении, ложатся в основу создания особой разновидности образно-выразительных единиц его поэтики — интермедиальных образов.

В фильме «Солярис» были обнаружены интермедиальные отсылки к разным видам искусства. Их систематизация привела к выделению следующих основных групп:

- *Интермедиальные отсылки к живописи, графике, рисунку*: серия копий картин Питера Брейгеля Старшего, особое внимание из которых в фильме уделяется картине «Охотники на снегу»; серия гравюр с монгольфьерами; репродукция иконы Андрея Рублева «Троица»; графические изображения лошади и собаки; детский рисунок; книжный рисунок с изображением волка и охотничьих собак; схемы и чертежи (например, чертеж, представляющий вертикальный разрез крестовокупольного храма); иллюстрация П. Г. Доре «Дон Кихот и Санчо отправляются в путь». Сюда также относятся и «ста-

тичные» изображения мизансцен, строящихся по композиции живописных картин, в которых угадываются художественные направления разных эпох (например, Брейгель, Рембрандт, Рёйсдаль, Веласкес, Магритт).

- *Интермедиальные отсылки к литературе*: роман Мигеля де Сервантеса *Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский*; научная литература по соляристике, Библия, книги художественной литературы и трактаты по философии на разных языках. В эту группу включаются также речь киноперсонажей и предметы, отсылающие к сюжетам, мотивам или проблематике литературных произведений, мифам (например, произведениям Толстого, Достоевского, миф о Сизифе).
- *Интермедиальные отсылки к музыке*: хоральная прелюдия И. С. Баха; музыкальные инструменты (скрипка, горн, валторн).
- *Интермедиальные отсылки к фотографии*: фотопортреты Хари, жены Криса, и его матери; фотографии ученых Снаута, Сарториуса и Гибаряна; серия фотопортретов маленького ребенка; фотографии интерьера комнат; фотография армянского монастыря святого Апостола Фаддея.
- *Интермедиальные отсылки к кино и телевидению*: официальная документальная видеосъемка расследования инцидента, произошедшего на планете Солярис; семейная видеохроника; телевизионная трансляция о работе сотрудников космической станции на Солярисе; прощальная видеозапись доктора Гибаряна.
- *Интермедиальные отсылки к архитектуре и скульптуре*: скульптурные бюсты Сократа и Венеры Милосской; маленькая черная конная статуэтка венецианского кондотьера; посмертные маски Пушкина и Бетховена; витражи.
- *Интермедиальные отсылки к флористике*: букеты из полевых цветов, композиции из веток деревьев; гербарий.

Между всеми интермедиальными отсылками можно обнаружить разного рода формальные пересечения и множественные смысловые переклички. Например, копия картины Брейгеля «Охотники на снегу», отличающаяся многократным показом в фильме, пере-репрезентируется средствами других медиа. Ее отдельные детали появляются в интерьерах дома Криса (в частности, охотничий рог), ее фрагменты воспроизводятся в кадрах семейной видеохроники или находят отражение в мизансценах фильма, обретая новое содержание и устанавливая новые интермедиальные связи. Так, Д. Салынский замечает, что картины Брейгеля в фильме размещаются в нише библиотеки космической станции. Полукруглая форма этой ниши «выглядит как алтарная апсида в православном храме, а картины в ней — как Богородица Оранта, Спасительница, чьи изображения помещались в алтарных апсидах». Такое местоположение картины воспринимается метафорически и позволяет увидеть в этой живописи спасительную память

о Земле (Салынский 2009: 270). Таким образом, мы можем наблюдать здесь действие принципа, который был описан в работе Дж. Шрётера (Schröter 1998). Репрезентация одного медиума в другом, в данном случае репрезентация живописного произведения в фильме, делает его «остраненным», наделяет иным восприятием, дает мощный импульс развитию определенных образных представлений или фигуральных проекций. По замечанию Д. Салынского, «У Тарковского не столько содержание картины перекладывается в фильм, сколько суть фильма формульно выражена картиной, появляющейся в нем» (Салынский 2009: 243).

В анализируемом фильме интермедиальные отсылки к произведениям представителей разных искусств, художественных направлений и эпох образуют своеобразную ризому сплетающихся, сращивающихся идей и символов мировой культуры, которые «возрождаются» в ином (кинематографическом) медиапространстве. Своей совокупностью и множественными ассоциативными связями все интермедиальные отсылки образуют в «Солярисе» несколько глобальных интермедиальных образов. Это образы времени и вечности, образ культурной памяти и образ человеческих ценностей. По своему масштабу, сложности и преимущественно метафорическому характеру представляется возможным их определить как интермедиальные макро-кинометафоры данного фильма.

Помимо установленных макро-кинометафор на базе интермедиальных отсылок формируются и другие интермедиальные образы, имеющие в основном метафорическую природу и отличающиеся по степени своей структурной сложности. Например, через ассоциативную связь между интермедиальными отсылками к музыке Баха, к живописи Брейгеля, к определенным флористическим композициям, к семейным видеозаписям в рассматриваемом фильме формируется многомерный интермедиальный образ дома и Земли, метафорически противопоставленный образу космического или инопланетного. Посредством интермедиальных отсылок к иллюстрации Доре «Дон Кихот и Санчо отправляются в путь» и к самому роману Сервантеса, отсылкой к Библии и к репродукции Рублева «Троица», перевезенных Крисом на космическую станцию, а также отсылкой к отдельному фрагменту картины Брейгеля «Охотники на снегу», на котором изображен церковный храм, осуществляется формирование комплексного интермедиального образа путешествия как нравственного восхождения. Как показало проведенное исследование, интермедиальный образ может формироваться посредством одной конкретной группы интермедиальных отсылок. К примеру, группа интермедиальных отсылок к литературе, осуществляемых посредством визуальной манифестации различных книг в анализируемом фильме, создает интермедиальный образ материализации мысли и памяти. Литература (печатное слово) метафорически осмысливается как способ материализации и сохранения мыслей человека. В «Солярисе» выстраивается метафорическая параллель между этим способом, доступным человеку, и способом, доступным Океану планеты Солярис.

Океан, который являлся огромным мозгом, материализовывал умерших людей, о которых хранили память сотрудники космической станции, и давал этим «воскрешенным» людям бессмертие.

Подводя итог, подчеркнем, что все интермедиальные отсылки в фильме «Солярис» вступают друг с другом в разного рода взаимосвязь и взаимодействие, которые приводят к формированию разнообразных интермедиальных образов, основанных на множественных метафорических проекциях и конфигурациях. С учетом их метафорического характера данные интермедиальные образы представляется возможным квалифицировать как интермедиальные кинометафоры разного уровня сложности. Специфика их актуализация в анализируемом кинопроизведении задает определенный ритм раскрытию фабульной и сюжетной линии данного кинопроизведения, наделяет его особым образным колоритом, смысловой многослойностью и насыщенностью, семантической плотностью, представляя, по выражению Д. Салынского, диегезис (внутрифильмовый мир) Тарковского как «обширный мезокосмос с собственной ноосферой, сферой идей и образов».

4. Заключение

Проведенное исследование выявило значительную сложность в формализации понятия «интермедиальность». Эта сложность обусловлена расхождениями во взглядах на природу интермедиальности, выработанных в разных науках с привлечением в качестве исследовательского объекта разных видов искусства и медиа. История развития киноискусства убеждает в том, что интермедиальность — одна из его основополагающих категорий, посредством которой кино осмысляется как «медиум медиумов» и определяется его особое положение в общем пространстве художественной культуры. Формирующаяся сегодня теория кинематографической интермедиальности представляет собой разветвленную сеть подходов с определенными наборами понятий и методов для постижения характера взаимодействия кино с другими видами искусства. Проведенное исследование установило специфику трех стратегий реализации интермедиальности в авторском (поэтическом) кинодискурсе. Согласно полученным данным, особую роль в моделировании поэтики фильмов Тарковского играет стратегия интермедиальных отсылок. Установленные интермедиальные отсылки к музыке, литературе, живописи, фотографии и т. д., используемые в его фильмах, выступают источниками интермедиальных образов разной степени структурной сложности. Наиболее сложный интермедиальный образ можно рассматривать как особую разновидность кинометафоры — интермедиальную макро-киномефору. На материале фильма «Солярис» показаны особенности такого рода образований, а именно — интермедиальных образов времени и вечности, интермедиального образа культурной памяти и интермедиального образа человеческих ценностей.

ЛИТЕРАТУРА

- Бугаева Любовь. «Поверх барьеров: Павел Вежинов». *Вестник СПбГУ* 9/3 (2010): 12–18.
- Зоркая Ней. «“Солярис” Андрея Тарковского». *Советский экран* 5 (1973): 3.
- Канудо Риччото. «Манифест семи искусств». Ямпольский Михаил (сост.). *Из истории французской киномысли: Немое кино 1911–1933 гг.* Москва: Искусство, 1988.
- Кононенко Наталия. *Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма.* Москва: Прогресс-Традиция, 2011.
- Кузнецов Данила. *Язык кино. Как понимать кино и получать удовольствие от просмотра.* Москва: Эксмо, 2021.
- Лессинг Готфрид. *Лаокоон, или о границах живописи и поэзии.* Пер. с нем. Москва: РИПОЛ классик, 2017.
- Плужник Виктория. *Режимы интермедальности в советской культуре 1970-х — первой половины 1980-х гг. (на материале кино).* Диссертация. Москва: РГГУ, 2021.
- Сальнский Дмитрий. *Киногерменевтика Тарковского.* Москва: Продюсерский центр «Квадрига», 2009.
- СНМ: *Старые и новые медиа: формы, подходы, тенденции XXI века* (ред. Екатерина Сальникова). Москва: Издательские решения, 2019.
- Тарковский Андрей. *Лекции по кинорежиссуре.* Ленинград: Ленфильм, 1989.
- Тарковский Андрей. «Пояснения к фильму “Солярис” (выступление перед зрителями; Восточный Берлин, март 1973 г.)». *Киноведческие записки* 14 (1992). <https://www.mosfilm.ru/news/?ELEMENT_ID=47313> 02.03.2022
- Тарковский Андрей. «Запечатленное время». Волкова Паола (сост.). *Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания.* Москва: Подкова, Эксмо-Пресс, 2002: 95–348.
- Федоткин Степан. *Лейтмотивы «Зеркала».* Москва: Канон-плюс. 2019.
- Ханзен-Лёве Оге. *Интермедальность в русской культуре: от символизма к авангарду.* Москва: РГГУ, 2016.
- Эйзенштейн Сергей. Избранные произведения.* В 6 т. Том 1. Москва: Искусство, 1964.
- Эйзенштейн Сергей. Избранные произведения.* В 6 т. Том 3. Москва: Искусство, 1964.
- Cinematic Intermediality: Theory and Practice* (eds. Kim Knowles, Marion Schmid). Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd., 2021
- Dalle Vacche Angela. *Cinema and Painting: How Art is Used in Film.* Austin: University of Texas Press, 1996.
- Hallet Wolfgang. “The Multimodal Novel. The Integration of Modes and Media in Novelistic Narration”. Ed. Heinen Sandra and Sommer Roy (eds). *Narratology in the Age of Interdisciplinary Narrative Research.* Berlin and New York: De Gruyter, 2009: 129–153.
- Hansen-Löve Aage A. “Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst: Am Beispiel der russischen Moderne”. Wolf Schmid and Wolf-Dieter Stempel (ed.). *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität.* Vienna: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1983: 291–360.
- Heffernan James. “Ekphrasis: Theory”. Rippl Gabriele (ed.). *Handbook of Intermediality: Literature — Image — Sound — Music.* Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015: 35–49.
- Heinrichs Jürgen, Yvonne Spielmann. Editorial to the special issue: “What is Intermedia?”. *Convergence* 8 (2002): 5–10.
- Knowles Kim, Schmid Marion. “Introduction”. Knowles Kim, Schmid Marion (eds.). *Cinematic Intermediality: Theory and Practice.* Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd., 2021: 1–8.
- Pethő Ágnes. *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between.* Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- Rajewsky Irina. “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”. *Intermedialities* 6 (2005): 43–64.
- Rippl Gabriele. “Introduction”. Rippl Gabriele (ed.). *Handbook of Intermediality: Literature — Image — Sound — Music.* Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015: 1–31.

- Ryan Marie-Laure. "Media and Narrative". Herman David, Jahn Manfred, Ryan Marie-Laure (eds.). *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005: 288–292.
- Schröter Jens. "Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs". *montageAV* 7/2 (1998): 129–154.
- Straumann Barbara. "Adaptation — Remediation — Transmediality". Rippl Gabriele (ed.). *Handbook of Intermediality: Literature — Image — Sound — Music*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015: 249–267.
- Wolf Werner. "Relations between Literature and Music in the Context of a General Typology of Internediality". *Comparative literature: sharing knowledges for preserving cultural diversity*. Vol. I. (2009): 133–155.

REFERENCES

- Bugaeva Lyubov'. «Poverh bar'ero: Pavel Vezhinov». *Vestnik SPbGU* 9/3 (2010): 12–18.
- Cinematic Intermediality: Theory and Practice* (eds. Kim Knowles, Marion Schmid). Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd., 2021.
- Dalle Vacche Angela. *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*. Austin: University of Texas Press, 1996.
- Ejzenshtejn Sergej. *Izbrannye proizvedeniya*. V 6 t. Tom 1. Moskva: Iskusstvo, 1964.
- Ejzenshtejn Sergej. *Izbrannye proizvedeniya*. V 6 t. Tom 3. Moskva: Iskusstvo, 1964.
- Fedotkin Stepan. *Lejtmotivy «Zerkala»*. Moskva: Kanon-plyus. 2019.
- Hallet Wolfgang. "The Multimodal Novel. The Integration of Modes and Media in Novelistic Narration". Ed. Heinen Sandra and Sommer Roy (eds). *Narratology in the Age of Interdisciplinary Narrative Research*. Berlin and New York: De Gruyter, 2009: 129–153.
- Hansen-Löve Aage A. "Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst: Am Beispiel der russischen Moderne". Wolf Schmid and Wolf-Dieter Stempel (ed.). *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Vienna: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1983: 291–360.
- Hansen-Lyove Oge. *Intermedial'nost' v russkoj kul'ture: ot simvolizma k avangardu*. Moskva: RGGU, 2016.
- Heffernan James. "Ekphrasis: Theory". Rippl Gabriele (ed.). *Handbook of Intermediality: Literature — Image — Sound — Music*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015: 35–49.
- Heinrichs Jürgen, Yvonne Spielmann. Editorial to the special issue: 'What is Intermedia?'. *Convergence* 8 (2002): 5–10.
- Kanudo Richchoto. «Manifest semi iskusstv». Yampol'skij Mihail (sost.). *Iz istorii francuzskoj kinomysli: Nemoje kino 1911–1933 gg*. Moskva: Iskusstvo, 1988.
- Knowles Kim, Schmid Marion. "Introduction". Knowles Kim, Schmid Marion (eds.). *Cinematic Intermediality: Theory and Practice*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd., 2021: 1–8.
- Kononenko Nataliya. *Andrej Tarkovskij. Zvuchashchij mir fil'ma*. Moskva: Progress-Tradiciya, 2011.
- Kuznecov Danila. *Yazyk kino. Kak ponimat' kino i poluchat' udovol'stvie ot prosmotra*. Moskva: Eksmo, 2021.
- Lessing Gotfrid. *Laokoon, ili o granicah zhivopisi i poezii*. Per. s nem. Moskva: RIPOL klassik, 2017.
- Pethó Ágnes. *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- Pluzhnik Viktoriya. *Rezhimy intermedial'nosti v sovetskoj kul'ture 1970-h — pervoj poloviny 1980-h gg. (na materiale kino): dissertaciya*. Moskva: RGGU, 2021.
- Rajewsky Irina. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermedialities* 6 (2005): 43–64.
- Rippl Gabriele. "Introduction". Rippl Gabriele (ed.). *Handbook of Intermediality: Literature — Image — Sound — Music*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015: 1–31.

- Ryan Marie-Laure. "Media and Narrative". Herman David, Jahn Manfred, Ryan Marie-Laure (eds.). *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005: 288–292.
- Salynskij Dmitrij. *Kinogermenevika Tarkovskogo*. Moskva: Prodyuserskij centr «Kvadriga», 2009.
- Schröter Jens. "Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs". *montageAV* 7/2 (1998): 129–154.
- SNM: Starye i novye media: formy, podhody, tendencii XXI veka (red. Ekaterina Sal'nikova). Moskva: Izdatel'skie resheniya, 2019.
- Straumann Barbara. "Adaptation — Remediation — Transmediality". Rippl Gabriele (ed.). *Handbook of Intermediality: Literature — Image — Sound — Music*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015: 249–267.
- Tarkovskij Andrej. *Lekcii po kinorezhissure*. Leningrad: Lenfil'm, 1989.
- Tarkovskij Andrej. «Poyasneniya k fil'mu "Solyaris" (vystuplenie pered zritelyami; Vostochnyj Berlin, mart 1973 g.)». *Kinovedcheskie zapiski* 14 (1992). <https://www.mosfilm.ru/news/?ELEMENT_ID=47313> 02.03.2022
- Tarkovskij Andrej. "Zapechatlennoe vremya". Volkova Paola (sost.). *Andrej Tarkovskij. Arhivy, dokumenty, vospominaniya*. Moskva: Podkova, Eksmo-Press, 2002: 95–348.
- Wolf Werner. "Relations between Literature and Music in the Context of a General Typology of Internediality". *Comparative literature: sharing knowledges for preserving cultural diversity*. Vol. I. (2009): 133–155.
- Zorkaya Neya. «"Solyaris" Andrey Tarkovskogo». *Sovetskij ekran* 5 (1973): 3.

Ирина Зикова

ИНТЕРМЕДИЈАЛНОСТ У МОДЕЛИРАЊУ ПОЕТИКЕ ФИЛМСКОГ ДИСКУРСА

Резиме

Овај рад посвећен је разматрању питања интермедијалности, која се проучава на материјалу филмског дискурса. У раду се прати пут историјског развоја појмова „интермедијалност“ и „кинематографска интермедијалност“ и осветљавају се савремени концепти и методе проучавања феномена који се крију иза ових појмова. Материјал истраживања чине филмови режисера А. А. Тарковског, једног од изузетних представника ауторског (поетског) филма. У филмовима се анализира специфика три стратегије реализације интермедијалности које даје И. Рајевски: медијална транспозиција, медијакомпозиција и интермедијална реминисценција. Посебна пажња се поклања проучавању интермедијалних реминисценција, које представљају изворе стварања интермедијалних слика различитог степена структурне сложености. Добијени резултати показују да карактер узајамног утицаја свих интермедијалних слика условљава општу специфику моделирања филмске поетике.

Кључне речи: поетика филмског дискурса, интермедијалност, интермедијална реминисценција, интермедијална слика, моделирање.

Лана Јекнић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
lana.jeknic@hotmail.com

Lana Jeknić
Univerzitet u Beogradu
Filološki fakultet
lana.jeknic@hotmail.com

КЛАСИКА НА СЦЕНИ „КОЉАДА-ТЕАТРА“ CLASSICS ON THE “KOLYADA-THEATER” STAGE

У раду се анализирају Кољадине интерпретације класичних драма и драматизација на сцени „Кољада-театра“. Кољада руши каноне класичног позоришта и раскида са општеприхваћеним културним обрасцима, формирајући на темељима средњовековног карневала и народног руског театра нову позоришну естетику. Свака представа представља посебан ритуал и усмерена је на трансформацију човековог духа и свести. Служећи се гротеском, као основним средством израза, он открива опасне, злокобне црте у некој уобичајеној или наизглед смешној појави, и обрнуто, разговарајући са публиком на њој познатом језику. Значајно место у представама по класицима заузима масовка, која представља тело народа и на којој се најбоље очитавају друштвено-историјски преломи. Деконструишући класични текст, поигравајући се са смислом, жанровима, спајајући „узвишено“ и „ниско“, откривајући различите механизме насиља и указујући на болне тачке друштва, Кољада критикује читаво уређење света, истовремено пружајући и критички осврт на заостало, мртво позориште. Кољадина редитељска пракса ослања се на позоришна учења Јеврејнинова, Артоа, Гротовског, Товстоногова. Истраживање се темељи на анализи представа: „Ричард III“, „Краљ Лир“, „Хамлет“, „Борис Годунов“, „Женидба“, „Ревизор“, „Раскољников“, „Вишњик“, „Маскенбал“, „Невоље због памети“, „Трамвај звани жеља“.

Кључне речи: Николај Кољада, „Кољада-театар“, класика, постдрамско позориште, карневал, гротеска, масовка, представа, ритуалност, насиље.

This paper analyzes Kolyada's interpretations of classic plays and dramatizations on the stage of the „Kolyada Theater“. Kolyada destroys the canons of classical theater and departs his teaching from conventional cultural patterns, creating a new theatrical aesthetic on the foundations of medieval carnival and Russian national theater. Each play represents a special ritual and is aimed at the transformation of the human spirit and consciousness. Using the grotesque as a basic method of expression, he reveals dangerous, and menacing in some common or apparently ridiculous phenomenon, and contrarily,

speaking to the audience in a language they know. An important place in plays based on the classics is represented by mass scene, which expresses the body of the people and in which the socio-historical breaks are best observed. Deconstructing the classical text, playing with meaning, and genres, combining „lofty“ and „lowly“, revealing various mechanisms of violence and indicating the painful holes in society, Kolyada criticizes the entire creation of the world, simultaneously providing a critical review of backward, dead theater. Kolyada's directing practice is based on the theatrical teaching of Evreinov, Artaud, Grotowski, and Tovstonogov. The research is based on the analyses of the plays: „Richard III“, „King Lear“, „Hamlet“, „Boris Godunov“, „Marriage“, „The Government Inspector“, „Raskolnikov“, „The Cherry Orchard“, „Masquerade“, as well as the plays „Woe from Wit“ and „A Streetcar named Desire“.

Key words: Nikolay Kolyada, „Kolyada-Theater“, classic, post-dramatic theatre, carnival, grotesque, mass scene, play, rituality, violence.

*...театар се увијек уијемељује у садашњости.
То га може учинити стварнијим но што је уочи-
чајена ствара свјесити. То га иакођер може учи-
нити у ишлокој мјери узнемирујућит*

П. Брук (1972: 104)

*Моја скривена мисао је — да обучем живој
у иразничну одећу. Да иосианем кројач Његовој
величанства Госиодина Живоша — што је карије-
ра завиднија од било које друкџе*

Н. Јеврејинов (2021: 66)

„Придев ‘постдрамски’ описује позориште у коме се радња одвија са оне стране драме и њено време се дефинише као време које ‘следи’ за временом, дефинисаним драмском парадигмом. То не значи ни одбацивање ни непознавање драмских традиција. ‘Следи’ значи само да се драмске структуре репродукују у облику ублажених, олакшаних форми ‘нормалног’ театра. То је управо оно што већина публике очекује од позоришта: оно остаје основа за променљивост представа и, такође, само по себи одржава норму функционисања драматургије“ — пише Ханс Тис Леман о постдрамском позоришту (Леман 2011). Осавремењавање класике један је од саставних елемената постдрамског позоришта; оно ступа у нове односе са класиком, води дијалог са њом, служећи се актуелним комуникацијским системима. Своју позоришну естетику Кољада гради на спојевима различитих жанрова, поигравајући се са већ постојећим културним кодовима, етичким и естетским нормама и стиловима. Класика на сцени „Кољада-театра“ засебна је тема и изискује темељну анализу и истраживачку посвећеност. У нашем раду даћемо краћи осврт на неке од представа у режији Николаја Кољаде, како бисмо показали на који начин Кољада преводи класике на језик садашњице, дајући нам за право да његово позориште сагледавамо и у оквиру постдрамског позоришта. Поред натурализма на коме Кољада инсистира, значајно место у његовом позоришном методу заузима гротеска. Гротеска, као форма израза, огледа се на свим нивоима Кољадина

них представа, у сценографији, музичким и кореографским решењима, а понајвише у говорном маниру јунака и пластици тела. Претерана изражајност, неприродно, понекад потпуно безумно кретање тела, неправилности у говору, преувеличавање различитих појава на сцени, различита искривљења и деформације, исувише наглашени костими и шминка — све су то гротескна средства израза, која су у служби Кољадиног дијалога са аутором класичног дела. Она је и саставни елемент карневалског света, али и кључни механизам Кољадиних редитељских решења. „Унутрашњи смисао позоришта нашег доба ни у чему се не разликује од смисла првобитних дионизијских оргија... Свака позоришна представа јесте древни прочишћујући обред... Гледалац види у позоришту снове своје зверске воље и тиме се од њих чисти, као што су се учесници оргија ослобађали кроз плес“ (Волошин 1988: 115–116) — пише Волошин о ритуалној природи позоришта краја 80-их година. Сличан механизам делује и у Кољадиним представама, нарочито када је реч о масовкама, чија пластика и плес подсећају на обредне и ритуалне плесове, а које у остварењима према драмама класика често заузимају водеће место. Оне су емитери „чистих сила“ о којима пише Арто, њихова ритуалност и магијски карактер делују директно на подсвест гледаоца, који се помоћу сложених комуникацијских елемената, симбола и архетипова интегрише у карневал и постаје његов посредни учесник. Масовка у Кољадиним представама пуноправан је јунак, она је пре свега оличење народа и одговорна је за динамику представе. Њена главна одлика јесте органичност, која се огледа у мисли и делању. Карневалност Кољадиних представа састоји се и у празничном осећају света, а празници сами по себи подразумевају ритуалне радње. Штавише, није реч само о празницима, већ о свим оним догађајима, који се односе на смену поретка ствари (живота и смрти, годишњих доба, периода у животу човека, промене простора и сл.). Све ове промене део су естетике карневала и захтевају посвећеност свих учесника, не само оних на сцени, већ и гледалаца у позоришној сали. Својим провокативним представама Кољада руши каноне класичног позоришта, раскида са општеприхваћеним културним обрасцима, формирајући на темељима средњовековног карневала и народног руског театра, нову позоришну условност.

Намеће се питање: Зашто се одређена класична драма режира данас и коме је она намењена? Могу ли се кроз класичну драму исказати мисли и емоције савременог човека? „Позориште не треба да илуструје, већ да осмишљава и рекреира историју. То је оно што савремена публика очекује од савременог позоришта“ — писао је још Товстоногов (Товстоногов 1980: 79). Своје позориште Кољада сматра „великим руским реалистичким позориштем“¹ међутим уклон ка савременим тенденцијама у његовој пракси је очигледан. На одређени начин, снижавајући високе културне кодове, Кољада скида са пиједестала класике, предлажући нови позоришни језик.

¹ О овоме Кољада говори у бројним интервјуима.

Са друге стране, он показује да су питања постављена пре стотину и више година и даље актуелна, питајући се даље куда се креће Русија, како се мењао човек током низа година и зашто се и даље не уочава прогрес на нивоу друштва и сваког појединца лично, већ се стиче утисак да човечанство изнова понавља грешке историје. У класичним драмама Кољада тражи смислове, који су сагласни са нашим временом. „Често га оптужују за ‘аматеризам’, ‘естетику смећа’, изругивање класичним текстовима итд. Али у контексту ‘нове драме’, ове представе се испостављају као најрадикалнији исказ о стању света — и не само руског друштва. Овој скали се прилагођава рад са класичним текстовима. Друга је ствар што сам Кољада ове текстове провлачи кроз постсовјетско искуство: он иронично преокреће труизам о ‘вечном’ статусу класике — пошто је тако вечна, значи да ће одговарати и нашем искуству ‘ђубрета’. Али, испуњавајући своје представе по класицима елементима хипернатуралистичког и истовремено ритуалног позоришта перформанса, он не ‘омаловажава’ класику — Лирова смрт и даље изазива сузе, а ‘ћутање’ људи у Годунову остаје заглашујуће. Не, Кољада проширује размере ‘нове драме’, претварајући њену ‘фотографичност’ у извор моћних метафора“ (Липовецкий, Боймерс 2012: 246). Заиста, Кољада нуди нови формат комуникације са прошлошћу: он се служи гротеском, кичом, свим облицима преувеличавања, средствима изразите театрализације и карневализације, претварајући читав позоришни живот у карневалску стихију која не настоји да обрише или негира прошлост, већ да пружи савременом човеку, са његовим системом вредности, увид у прошлост, да понуди своје одговоре на одређена питања човечанства, и уједно постави нова. „Ми хоћемо да нам класика, одражавајући прошлост, помогне да живимо данас и градимо будућност“ — писао је Товстоногов о свом односу према класици (Товстоногов 1980: 79).² Историја се никада дословно не понавља, али понављају се људски односи, осећања, друштвени процеси, сва она питања која се тичу човека, а којима се аутори класичних драма у својим делима баве. У савременој интерпретацији класике основа не може бити реч, као што је то било некада. Живом позоришту неопходна су нова средства сценског израза, она средства која ће моћи да утичу на савременог гледаоца и спровоцирају га на размишљање. У својим „класицима“ Кољада настоји да покаже однос човека и друштва које се мења, односно које је увелико промењено и увек изнова подложно новим променама. Кољаду занима човек и његово разумевање света око себе. Свака представа засебан је ритуал, позоришни обред, и усмерена је на трансформацију човековог духа и свести. Како Питер Брук пише, позивајући се на позо-

² Интересантна је посредна веза Кољаде са редитељем Георгијем А. Товстоноговом, преко Кољадиног првог учитеља Вадима Николајева, који је директан ученик Товстоногова. Штавише, први позоришни редитељ у професионалном позоришту у којем је Кољада одиграо улогу Лариосика у представи „Дани Турбиних“ 1977. године, Вјачеслав Анисимов, био је такође Товстоноговљев ученик. У Кољадином позоришном методу уочавају се трагови позоришне естетике Товстоногова.

риште Гротовског, чин представе јесте „чин жртве, жртвовање онога што би већина људи више волела сакрити — та жртва његов је дар гледатељу“ (Брук 1972: 60–61). Овако постављено позориште увек је изазов за публику, јер је доводи у сукоб са сопственим унутрашњим светом. Када је реч о Кољадиним редитељским остварењима према сопственим драмама, ту је ситуација више него јасна — на сцени је живот обичног човека, понекад прожет фантастиком, као што и у свакодневном животу бива, али увек јасан и близак гледаочевој души. Изазивање саосећања или саживљавања са јунаком један је од начина да се публика укључи у позоришни процес. Без уживљавања изазивање катарзе је немогуће, а катарза у „Кољада-театру“ представља „надциљ“ сваке представе, то је оно према чему свака представа мора водити посматрача. У овоме је Кољадино позориште блиско позоришту Гротовског. Оно нуди ослобађање од уобичајеног начина постојања. Гледалац из позоришта мора изаћи промењен, оно је средство за интроспекцију, самоспознају и место духовног очишћења и раста. Међутим, ако погледамо редитељска остварења класичних комада, Кољада готово никада не инсистира на реалистичном приступу драми. Овде видимо Кољадино друго лице, не оно које је окренуто ка једноставности и свођењу глуме на прочишћену форму обичне, свакодневне људске комуникације, већ се он служи алтернативним средствима ритуално-обредних форми, како би овог пута омогућио гледаоцу укључивање у оно што се одвија на сцени на нивоу колективног несвесног и истовремено га учинио учесником карневалског живота. Режија класичних драма у „Кољада-театру“ прати Артоову идеју позоришта суровости и директног активног деловања на гледаоца. И сами глумци, узимајући учешће у Кољадином карневалу суровости, морају постати део истог, те се поставља питање границе између глуме и одређеног вида трансa, који несумњиво мора обузимати глумце приликом извођења ритуалних сцена (нарочито у представама „Хамлет“, „Ричард III“, „Борис Годунов“, „Краљ Лир“, „Трамвај звани ‘Жеља’“ и др.). У оваквим сценама видимо перформативни карактер Кољадиних представа.

Један од илустративних примера класике на позоришној сцени „Кољада-театра“ свакако је представа по драми Вилијама Шекспира „Ричард III“. Радња Шекспирове драме, која је, чини се, већ постала хрестоматијна, трансформисана је у Кољадином концепту у причу о светском злу. У лику краља Ричарда III, познатог готово сваком школарцу, редитељ ће изоштрили све негативне особине Шекспировог јунака: он краља приказује као ружну мешавину тираније, порока, глупости и подлости. Истовремено, парадокс Кољадине интерпретације састоји се у томе да зло може лако опчинити и завести онога према коме је усмерено. Није случајно да краљ Ричард, у извођењу шармантног глумца „Кољада-театра“ Олега Јагодина, не само да олако заваарава племиће, заводи жене које га мрзе, манипулише покорним људима који су свесни своје зависности, већ лако очарава и публику. Ричард флертује са публиком:

„Немам у млако распевуцкана
 Времена ова мирна другу какву
 Радост, да време утуцам, сем то
 Да сенку своју проматрам на сунцу
 И да о својој унакажености
 Разбијам главу“.³

Он заводи публику, изазивајући у њој саосећање. Све ово могуће је, наравно, захваљујући бриљантној глуми Олега Јагодина.

Централни елемент представе је праћка, оружје које обликом подсећа на латинско слово Y. Оно је између осталог и слово које се фонетски изговара као „WHY?“. „ЗАШТО?“ — отима се из устију Ричардових поданика у тренутку њихове потпуне занемелости пред зверствима свирепог краља. Праћка се појављује на сцени током свих чинова и она је засебан јунак. У Ричардовим рукама праћка постаје озбиљно и опасно оружје за кажњавање поданика, акумулатор зле енергије тиранина. У сценама са праћком осећа се да се на мети овог оружја може наћи било ко, укључујући и гледаоце. Штавише, Ричард прави нешто налик на праћку из нити клупка, што се може тумачити као својеврсно удвостручавање зла. Такво удвостручавање се манифестује, на пример, у чињеници да Ричардови наследници, како се споља чини, покушавајући да зауставе његова злодела, заправо крећу истим путем зверства. Осим тога, тиранин Ричард скрива се и у сваком појединачном поданику, спремном да се отисне на пут зла ради остварења личне добити. Па ипак, како показује Кољада, чак и најјача, али у исто време зла и опака личност, осуђена је на смрт и неће моћи да остане на престолу, што се догађа краљу Ричарду не само у Кољадиној интерпретацији, већ и код Шекспира. Али, ако је код Шекспира Ричард део енглеске историје, код Кољаде је овај лик оличење једне од грешака историје. У идеалној историји друштва главно место треба да заузимају не наказни тирани, већ људска машта, чежња, смех, сузе; у њој светло увек долази после таме, тамо мирише на детињство и лепоту — поручује Кољада својим представама. Праћку као метафору подлости прате нити које се појављују на сцени. Нит је метафора људских живота, у које Ричард безобзирно задире. Набацујући кесице чаја на нити у једној од сцена, Ричард као да се руга животу не само других људи, већ и свом сопственом животу. Кесице чаја у Кољадиној интерпретацији симболично представљају семе зла које краљ сеје око себе. Служећи се предметом из свакодневне употребе, Кољада гради метафору умножавања зла. Он се служи обичним, свакодневним предметом, који одговара „естетици смећа“, претварајући га у моћно сценско средство. То оно што савремени гледалац у своме животу користи и што представља спону између позоришног и стварног света — Кољада театрализује ствар-

³ Шекспир Вилијам. *Ричард III* (у преводу Велимира Живојиновића). Електронски извор: <https://kupdf.net/download/viljem-sekspir-ricard-treci_590079a7dc0d60f468959ea0_pdf> 19.1.2022.

ност, обичне предмете ставља у службу позоришта, али неретко, као што смо видели у ранијем примеру, позоришна средства користи како би преобликовао свакодневницу. Савремено позориште решава ситуације на савремен начин, један гест или предмет у њему могу бити симбол читаве ситуације. У његовом стваралаштву механизам театрализације делује у оба смера: од позоришта ка стварности и од стварности ка позоришту.

Није случајно да помоћу различитих справа за мучење Ричард мучи и самог себе. Он се чак радује болу, који умањује вредност његовог сопственог живота. Он плеше са змијом,⁴ обавија је око себе, али она је и у служби медијума за ширење зла. У другој сцени разапете нити подсећају на линије нотног система: Ричард ствара заводљиву музику зла, која потом постаје лајтмотив читаве драме. Масовку у представи „Ричард III“ чине краљеви поданици, дворска аристократија, али и сам Ричард и његови наследници, што је изузетно важно, јер сведочи о томе да су представници власти део исте масе, њен продукт, они су у узајамно зависној вези. Овакав случај видимо и у масовкама из других представа — главни јунаци се ни по чему не издвајају из колективног начела, са свим својим врлинама или манама, они су део масе на којој се читавају трагови и пороци историје. „Најзад, није случајно да се најзначајније од ових представа на овај или онај начин окрећу фигурама и мотивима власти. Власт, озлоглашени ‘они’, од којих наводно извире социјално насиље, испостављају се код Кољаде само као најгласнији — и увек привремени, лако заменљиви аналогнима — преводиоцима логике насиља која влада око карневала. Ни Хлестаков, ни Градоначелник, ни Лир, ни Рањевска са Лопахином, ни Годунов не управљају овим карневалом. Напротив, то карневал носи, а често их и брише, претварајући све владаре и судије у потпуно исте као и остале — да чак заслужују и саосећање — жртве безграничног карневала историје“ (Липовецкий, Боймерс 2012: 248). Занимљив је и одабир већине класика који се налазе на репертоару „Кољада-театра“: „Ричард III“, „Краљ Лир“, „Борис Годунов“, „Хамлет“, „Ревизор“, „Женидба“, „Раскољников“ — све ове представе баве се питањима власти, злоупотребе моћи и грешкама човечанства, неспособног да искочи из зачараног круга насиља, које неизбежно рађа ново насиље.

У представи према Шекспировој драми *Хамлеј*, Кољада се сатирично поиграва са симболом високе уметности: глумци у масовној сцени плешу са одштампаним репродукцијама „Мона Лизе“, служећи се својим рукама као рукама Мона Лизе. Затим окрећу слике, показујући публици њихову обратну страну, где се виде обриси Мона Лизе, који подсећају на рентгенске снимке. Глумци праве кружно кретање у форми кола и брзо, из разних ствари које се налазе по сцени праве имитацију гроба, испред којег по-

⁴ Занимљиво је да се на сцени „Кољада-театра“ често могу видети животиње: змије, чинчиле, зечеви, мачке, које чувају у просторијама позоришта и изводе на сцену, када је то потребно.

стављају једну од репродукција Мона лизе, настављајући свој посмртни плес. Сцена сахране са почетка представе корелира са сценом свадбе, упућујући на карневалски свет. Карневалски човек, односно карневалско тело увек је на прагу живота и на прагу смрти истовремено, оно је незавршено, као и сви Кољадини јунаци. Кољадине масовке често подсећају на призоре са Бошових или Бројгелових (Питер Бројгел старији) платана: живот сељака, сцене из народа, апокалиптични приказ света, игра са библијским мотивима, суровост и грех — као да су ликови са остварења ових уметника изашли на сцену „Кољада-театра“. Призори из Кољадиног „Хамлета“ подсећају на Бошов приказ гротескних људских фигура са трећег дела триптиха „Врт уживања“, они се налазе у својеврсном трансу, изгубљени у пожуди и насиљу над Мона Лизом, са разјапљеним устима и исплаженим језицима, утонули у сладострашће и грех. Кољадина масовка подсећа на племе, којим управљају више силе. На челу са краљем (Антон Макушин) који први излази на сцену са репродукцијом Мона Лизе у целофану, кида целофан и дословно „силује“ слику, лежући на њу, општећи са њом, мазећи је, и откривајући њену празнину, читава масовка десакрализује овај симбол високе културе и лепоте, демонстрирајући проклетство људског рода, пад човека и смрт личности. Телесна, путена задовољства налазе се у првом плану, као и код Бошових „грешника“; наглашени су телесност, похота, грех чулног живота и телесне насладе, која се код Кољаде претвара у силовање. Карневалске непристојности свој одраз у „Хамлету“ налазе у деловању оплођујућих сила земље и тела. Масовка из представе „Хамлет“ спорадично подсећа на оргије, транс у којем човек умире и поново се рађа, као што то бива у карневалском свету. Импровизовани гроб који глумци из масовке праве од пластичне каде и преко њега набацају разне предмете, на крају га са врха затрпавајући репродукцијама Мона Лизе, симбол је краја, апокалипсе, али и новог почетка. Неколико тренутака касније у тој истој кади, сада преврнутој, лежи наги краљ, прекривајући свој уд играчком,⁵ док по њему лије киша, призвана плесом оргије из масовке. Тело у карневалу нема појединачни карактер, то је тело народа. Оно је увек показано у фази промене, подложно смрти, али и обнављању. „О, позориште, ти си живот...“ — као да нам, парафразирајући познати слоган, поручују са сцене. А заправо, ‘Кољада-театар’, који изводи оргијастичку церемонију чишћења под називом ‘Хамлет’, самим својим постојањем, својом виталношћу (колектив данас заиста шаље изразито здраву и радосну поруку) одређује једну од могућих зона отпора смрти“ (Брандт 2007). Препуштајући се оргијастичним задовољствима, својој телесности и земаљском, јунаци „Хамлета“ негирајући овај свет, истовремено га и афирмишу — они призивају кишу, воду која спира и чисти од греха. Земља апсорбује, поново рађа, препорађа, а виталност и животворну енергију доносе управо глумци,

⁵ На почетку представе глумци из масовке износе мала импровизована вешала са обешеним луткама без лица, које подсећају на вуду луткице.

који помоћу свог ритуалног плеса комуницирају са публиком. Како Бахтин пише, „гротескне слике, са својим суштинским односом према смени времена, са својом амбивалентношћу, постају основно средство уметничко-идеолошког израза тог моћног осећања историје и историјске смене, које се са изузетном снагом пробудило у доба ренесансе“ (Бахтин 1978: 33–34). Није случајно што се Кољада у својим представама служи пре свега ренесансним платнима („Хамлет“, „Женидба“, „Слика“ итд.). Ренесанса доноси нови однос према историји и времену, али и према сагледавању човека. Карневал у доба ренесансе постаје доминантнији него икада, а гротеска приказује појаву управо у стању њене промене. Са становишта класичне естетике гротескне слике су наказне. Ипак, ако их посматрамо у склопу Кољадине карневалске стихије, оне отварају поглед на повезаност свега, на необичне везе и могућност новог осмишљавања поретка у свету. Гротескно тело Кољадине масовке не уклапа се у естетику лепог, оно је део нове постмодерне естетике, која спаја елементе средњовековне културе, ренесансе, народног позоришта и савременог тренутка, у његовом најогољенијем облику. „Фабула представе ‘Хамлет’ позната је сваком одраслом човеку — па да ли гледалац ипак очекује да му се исприча позната, већ у потпуности прочитана прича? Морате прогутати бодљикаву кнедлу у грлу, увући више ваздуха у плућа и уронити у предложени подли, анти-естетски, неморални свет. Али чекајте. Да ли вам је учитељица у школи рекла да је Краљевина Данска, коју је приказао Шекспир, пребивалиште морала и искрености? Лепоте и љубави? Где сте то прочитали код Шекспира? Пурпурна боја и сомот које сте очекивали да видите на сцени, златне краљичине хаљине, богато и са укусом уређене одаје — да ли вам је све то обећано? И да ли све то краси оне страсти које су изашле испод Шекспировог пера?“ (Шарлај 2017). Сви јунаци око врата имају поводце, од којег ће се ослободити једино Хамлет. Символ ропства, бесмисла, немоћи краси све јунаке. У земљи ропства сви су једнаки, а у карневалском свету краљ истовремено може бити и безумни лакрдијаш, и обрнуто. Безумље влада Хамлетовим светом. Поражени Хамлет, након дуела са Лаертом, у којем се супарници врте у круг, држећи један другог за омче, скида омчу са свог врата, обнажује своје тело и леже на центар сцене у пози фетуса, док по њему лије млаз воде. Он је спреман да се преда земљи. Са друге стране, видимо Хамлета у форми ембриона, заметка човека, чије грешно тело спира прочишћујућа сила воде. Кољада оваквим финалом изнова упућује на карневалске симболе, који „увек укључују у себе перспективу одрицања (смрти) и обратно“ (Бахтин 2000: 218). Ми видимо процес поновног Хамлетовог рођења, који одлази у не-биће, како би се вратио у новом руху, усавршен и духовно очишћен. Кољадина позоришна пракса обраћа се „анархичном осећању сваког од нас, које, пре свега, жели праву и до лудила смелу трансформацију“ (Еврејнов 2002), која и јесте циљ сваке представе.

Преводећи Шекспировог *Краља Лира* на језик модерног доба, Кољада нема за примат драмски текст. Читава представа сачињена је од различи-

тих слика и симбола, ритуалних и обредних карневалских форми, а акценат је и овде на плоти. Вечно актуелна тема слома породице због поделе наследства, код Кољаде добија гротескни облик, те уместо класичне драмске композиције, чујемо само одломке Шекспирове драме, а пред очима гледалаца се одвија својеврсни обредно-ритуалски карневалски транс. Лирове кћерке Гонерила и Регана припаднице су демонизованог племена, оне су отелотворење злодуха. У првој појави сестре једна другој црвеном бојом прстима по челу исписују скраћена имена: ГОН и РЕГ, оне носе обележје, означене су крвљу и упрљане грехом. Лир истом бојом такође исписује на свом челу име ЛИР, које убрзо скида са чела, док кћеркама крвав траг не нестаје са лица до краја представе. Занимљиво је да трећа кћи нема исписано име на челу, она је једини члан породице који није обележен грехом, упркос чему не успева да избегне трагични усуд, као и читаво колективно тело представе. Кољада показује друштво у коме нема поштеђених, сви су у карневалу једнаки и сви носе исте последице за грех својих најближих. Читаво колективно тело мора умрети да би оно васкрсло у усавршеном облику. Карневалским светом доминира животворна енергија и неуништива виталност. Иако у потпуности песимистички формулисано финале „Краља Лира“ на први поглед не оставља никакву веру у боље сутра, сама карневалска форма и осећај припадности овом свету сведоче о свепожимајућој енергији обнављања, па стога и јунаци који лежу у своје гробове нису ништа друго до део ритуалног обреда смене живота и смрти. Бахтин је писао: „Рођење је бременито смрћу, смрт — новим рођењем“ (Бахтин 2000: 118). Патос смене господари Кољадиним „Краљем Лиром“. Чак и само свргавање Лира, његово лакрдијашко крунисање (које је означено мазањем црвеном бојом по челу и преласком из човечног стања у стање доличностног човека) део су церемоније свргавања, односно детронизације карневалског краља-луде. Она упућује на „веселу релативност сваког система и поретка, сваке власти и сваког положаја (хијерархијског)“ (Бахтин 2000: 118). Символика крви у Кољадиној представи има дионизијски карактер, она наговештава пропаст читавог друштва, колективну смрт, али истовремено делује и као средство преображаја. Посматрана из угла карневалске логике, Кољадина интерпретација класике ипак не оставља гледаоца на цедилу. У овој представи видимо пример Кољадине деконструкције јунака — краља Лира. Улогу Лира тумачи сам Кољада. Он се у првој сцени представе појављује обучен у фармерке и модерну црну мајицу дугих рукава. На глави носи уску црну капицу (налик на шарене капе које Кољада приватно носи, али овај пут једнобојну). Више је него очигледно да реч није о краљу из VIII века п.н.е., а камоли енглеском краљу. Кољадин Лир је краљ свог света, баш као и сам Кољада — што се једнозначно и показује појавом редитеља (овде и глумца) на сцени у „непозоришној“ одећи. Неколико је разлога за овакав редитељски поступак. Прво, излазећи на сцену у свакодневной одећи Кољада наговештава да је реч и о његовој личној драми — тема очева и деце (често незахвалне и саможиве која не разумеју и не поштују

оца и његову вољу) једна је од централних тема Кољадиног света.⁶ Штавише, Кољадин Лир почиње да се кревेलји заједно са својом кћерком Корделијом, они се играју шареним играчкама птицама-пиштаљкама, гугучу, комуницирају на некаквом дечијем немуштом језику, боје носеве у црвено као клонови — једном речју, све подсећа на детињство и дечију игру, што је поново упутница на Кољадин свет дечије игре, који се рефлектује и на пробама за представе, и представља један вид потраге за редитељским решењима. Други разлог јесте реферисање на савремени тренутак — модерна савремена одећа директно указује на то, да није реч о времену описаном у Шекспировој драми, већ да је у питању Кољадино преосмишљавање класика и разговор о ванвременским питањима са својим савременицима. Трећи разлог јесте указивање на то да је Лир обичан човек, он је човек од крви и меса, једнако рањив и смртан, као сви обични људи. Такође, оваквим поступком Кољада подвлачи границу између Лира-човека и Лира-безумног припадника разјареног племена и њиховог предводника, што се читава и у финалу представе када се Лир поново појављује у својој цивилизованој људској одећи, тиме стављајући акценат и на питање људске еволуције, супротстављајући цивилизованом, одраслом човеку безумно племе, како Кољада види Лирове поданике и породицу. Естетско је код Кољаде увек и неизоставно повезано са етичким. Није ли пред гледаоцем „Кољада-театра“ гротеска у свом најраскошнијем руху? Природа гротеске подразумева крајње претеривање, карикатурално приказивање појава, нагло премештање трагичног у раван комичног, открива ниско, иронично и карикатурално у трагичим појавама. Кољадин Лир је истовремено краљ, пајац, пошашавели отац, вођа демонизованог племена, шаман, скоморох и обичан човек. Све ове промене одвијају се пред очима гледалаца, они прате Лирове трансформације, све до затварања кружне композиције и враћања јунака у своје првобитно обличје човека — овога пута на измаку живота. Лировом свитом доминира животињско начело. „Зло је дело човека, те он сноси одговорност за његове последице. А пошто човек суштински припада природи, из тога следи да се све дефиниције ружног, које бисмо могли идентификовати са органском и партикуларном животињском природом, могу односити и на њега“ (Шкепу 2010: 51). Кољада препознаје овај механизам, и Лирову, као и Ричардову свиту, приказује као безумно стадо, којим не руководе дух и разум, већ неукротива физиолошка природа.

Деконструишући уобичајену перцепцију неког феномена стварности, стварних, животних односа, Кољада продубљује и шири његово право значење. Служећи се гротеском он открива опасне, злокобне црте у некој уобичајеној или наизглед смешној појави, и обрнуто. Прва појава Лира и Кор-

⁶ Кољада се изузетно очински поставља према свом позоришту и глумцима, не постављајући границу између позоришног и личног, што неретко доводи до сукоба између „оца и деце“, али са друге стране, чини овај колектив чвршћим и органичнијим.

делије изазива смех, на сцени су на први поглед наивна, невина деца (што Корделија до краја и остаје, како код Шекспира, тако и код Кољаде) која постепено почињу да се суочавају са трагичним крахом породице и деградацијом човека. Будала у пустињи говори Лиру: „Није требало да остариш пре но што си се опаметио“.⁷ Кољадин инфантилни краљ Лир у рукама држи канапе са лименим балонима (коритима) — то је његов крст, његово бреме донето из света детињства. Он је каприциозно дете, које иако је одрасло, остаје наивно и неспремно за суочавање са губитком оданости и привржености својих кћерки. Највећа Лирова казна уследиће због одбацивања једине искрене од њих, неспремне да лажно велича своју љубав према оцу и додворава му се, већ искрено признаје своју љубав, исувише скромну за краљев мегаломански ум. Лир бива прогнан. Његово лутање кроз пустињу асоцира на 40 дана Христових искушења у пустињи, након чега се краљ враћа духовно препорођен, кајући се због својих поступака и тражећи опроштај од Корделије. Као такав, поново се појављује и пред гледаоцем, очовечен и спреман да напусти овај свет. „Краљ Лир“ је одличан пример Кољадине карневализације света. Интересантно је што Кољада у овом случају драстично одступа од оригиналног текста драме, фрагментирајући текст до те мере да се читав други чин састоји готово само од цитата из Шекспирове драме. Измештајући акценат са драмског текста, Кољада доноси на сцену Шекспиров дух и идеју помоћу осталих средстава сценског израза: кроз плес, ритуалност, мимику, музичке нумере. Ритуалност масовке из „Краља Кира“ главни је елемент читаве представе. Масовка иступа као колективно тело, на челу са шаманом-лудом — краљем Лиром. Сви су обучени у исте костиме, у хулахопке у боји коже и тесне мајице без рукава исте боје, што ствара привид наог тела. Преко хулахопки повремено навлаче импровизоване сукње од врећа за смеће прљаво зелене боје, осим оне коју носи Лир (у белој боји), што је једино што га издваја из демонизоване масе. Сви на рукама имају прегршт наруквица и накита који асоцирају на украсе какве се срећу код припадника различитих племена. Осим накита, на рукама имају и пиштаљке у лику птица, сви се понашају идентично, кривеље се, палацају језицима, праве различите безумне гримасе, развлаче уста прстима — Кољада показује деформације људске природе, а акценат је увек на духовној деградацији, чији су одраз физичке аномалије и деформитети у понашању јунака. Лирова свита не долази из енглеског средњег века, већ из карневалског света. Понашање масовке из „Краља Лира“ коси се са свим нормама цивилизованог света. Јунаци мажу једни друге густом црвеном бојом по телу, остављајући крвави траг и најављујући трагично финале. У неким тренуцима масовка подсећа на цигански табор, на шта додатно упућује и циганска музика, уз коју пирују Едмунд и Гонерила. Било да је у питању племе, цигански табор или скуп безумних убогих

⁷ Шекспир Вилијам. *Краљ Лир* (у преводу Бранимира Живојиновића). Електронски извор: <https://cupdf.com/document/viljem-sekspir-kralj-lir.html>.

наказа — њихова једнакост и масовност сведочи о ослобођености друштвене хиџејархије. Финале представе суочава нас са смрћу свих учесника овог карневала — сви лежу у импровизоване гробнице-корита, која имају амбивалентну улогу током представе (у почетку имају улогу санки, затим огледала у Лировом дворцу, лимених балона у Лировим рукама, штитова у рату, да би се на самом крају претворила у гробнице). Оваква амбивалентна употреба једног обичног предмета у различитим ситуацијама још је једна одлика карневала. Чак и рат у овом свету не изискује право оружје и штитове: јунаци се гађају разнобојним клупцима вуне умотаним у целофан, а бране се истим оним коритима, која су претходно користили као санке у дечијој игри. Један предмет у свету условности може имати најразличитију употребну вредност. Рат је представљен као игра, а јунаци као деца, која су изгубила осећај за границу између игре и збиље. Па ипак, у карневалском свету ни оружје није право, ни смрт није коначна — стога читаву Кољадину поставку можемо коначно тумачити као део бескрајне игре и процеса вечног обнављања.

Обратимо пажњу на још једну занимљиву представу, овог пута према Гогољевом класику — на „Ревизора“ „Кољада-театра“. Представа започиње масовком женског дела трупе: на сцени се појављују руске жене са марамама на главама, у сукњама и тамно-сивим јакнама са детаљима од миљеа и опанцима на босе ноге, тужног и уморног израза лица. Оне плешу уз мелодију сетне песме Јевгеније Смољанинове „На месечевој светлости“. Из џепова ваде везе лука и саде га у земљу, одакле ће га потом чупати и јести мушкарци. Затим се на сцени придружује и мушки део масовке: сви са свећама у рукама уз патриотски марш „Slavonic farewell“ у извођењу ансамбла Александров. Пред очима гледалаца одвија се убрзана сцена молитве, глумци се невероватном брзином крсте, затим клекну, на главе стављају капице и са свећама у рукама настављају са одавањем почести својој отаџбини. По сцени су свуда окачени пешкири са сликама лабудова, који стварају привидан осећај лепоте. На средини је велико корито са земљом, по којој сви газе и разносе је по читавој сцени, узимају је у руке, играју се са њом, мажу се њом по телу. Земља је равноправни јунак представе, она је главни симбол и носилац смисла — руско тло, оно које је изродило друштво, које Кољада у својој представи разоткрива. Сцена одаје утисак скучености — физичке и духовне. Спољашњи простор у Кољадином драмском и позоришном поступку увек је одраз унутрашњег света. Градоначелник се појављује, огрнут плахтом налик на тепих, у изношеној одећи, носећи у рукама велики послужавник са самоваром у којем се налази писмо (у који одмах потом наливају вотку) и чашама, те на сцени отпочиње теревенка без краја, манифестација друштвених порока, духовне празнине руског друштва и његове глупости. Чиновништво духа — то је оно на шта Кољада упира прстом, извлачећи у први план, као и увек, прљаву слику моралног пада руског човека. Плесне тачке праћене су покретом руке који показује знак победе (латинично „V“ од „victory“) уклапајући се

у атмосферу патриотског марша, који се у позадини чује док масовка маршира. Кољада ствара сатиричну слику читаве руске историје: марш који слави свети рат (догађаји из 1945. године), руске жене са забринутим лицима и својим бесконачним обичајима, мушкарци који су оличење порока и глупости: они све време пију, врше те малу нужду, те велику нужду, полтронски се клањају пред ревизором, покушавају да пред њим сперу трагове прљавштине (са клупа, пода, осликаних платана која му показују) — метафорички покушавајући да скину прљавштину са свог постојања, али Кољада показује да је руско друштво одавно утонуло у грех и да се двеста година од настанка Гогољевог „Ревизора“ ништа није променило. Хлестаков у кућној одећи седи и посматра масовку, која пред њим усрдно и безуспешно пере, али узалуд. Он је упрљан земљом и прљавштином једнако као и они. Полтронство и лицемерје избијају у први план — овде нема љубави и вере у препород руског човека. Представа се завршава монологом и питањем Градоначелника ко је први пронео вест о томе да је Хлестаков ревизор, након чега Амос показује на Бобчинског и Добчинског, који устају, свлаче одећу, а остали јунаци узимају у руке земљу са сцене и бацају је на двојицу јунака, по чијем телу се земља лепи, док они мирно стоје и прихватају своју казну. Бобчински и Добчински код Кољаде нису ништа више грешни од осталих јунака, они су део исте прљавштине, представници своје земље (Кољада се служи земљом — блатом, како би пренео поруку о прљавштини читаве Русије). Ту исту земљу јунаци једу, служе се њом на различите начине: њоме плаћају, у њу саде лук, купају се у њој (Хлестаков) — она је универзално средство израза у „Ревизору“ и његов универзални симбол. Како Г. Брант добро примећује „први пут, аутор не тражи, не моли, не захтева од нас љубав према јунацима, према људима, према себи. Овде живе без љубави, без вере, па чак, можда, већ без наде. Прљавштина и туга. Тиха, неизречена, жена. И у томе препознајем вечну Кољадовску тему: уосталом, аутор је (о томе сам већ морала да говорим), као руски писац и уметник, „рањив на женску судбину“ (Б. Пастернак). Рана је видљива и у „Ревизору“ (Брандт 2005). Гротеска је овде изражена нарочито у средствима сценског израза и редитељским решењима, која упућују на заосталост и учмалост руског друштва. Лабудови на многобројним пешкирима разапетим по сцени контрастирају прљавштини и лименим кантама у рукама јунака. У свету у којем „под месечевом светлошћу“ тону у земљу и прљавштину нема места за љубав и духовни раст. Земља немилосрдно гута своје становнике, док они истовремено гутају и троше њу. Ревизор може бити било ко, и није важно је ли то заиста Хлестаков, јер у Кољадиној представи уопште не видимо засебне личности и психологизацију карактера — сви су део исте масе, земље, која се обликује у складу са приликама — доласком новог ревизора или било којом другом наметнутом ситуацијом. Читавом представом господари осећај безумног карневала, у коме сви пију, пирују и мажу се истим блатом. Као и у осталим „класицима“, Кољада приказује народ као скуп безумних и глупих људи, које од живо-

тиња разликује само склоност ка похлепи и лицемерју. Огресли у прљавштини духа и тела, они су на прагу духовне смрти. Кољадин „Ревизор“ реализација је Бројгелове слике „Слепац води слепце“, где је Градоначелник онај који води скупину безумних људи, вођених глупошћу и похлепом. Бројгелова гротескна парабола открива се и пред гледаоцем „Кољада-театра“, упозоравајући на оно што се може десити и њему самом уколико затвори свој ум и срце за доброту и лепоту света, коју Кољадини и Гогољеви јунаци у потпуности одбацују. И док наг руски човек стоји погнуте главе и прекривајући свој уд, симбол своје мушкости, примајући на свом телу ударце прљавштине и земље, у позадини започиње мелодија патриотског марша, који велича отаџбину и њене ратнике, те исте оголене представнице велике Русије. Бобчински и Добчински нервозно саопштавају о доласку новог ревизора у Петербург. Представа добија кружну композицију са појавом Градоначелника са свећом и истим послужавником са самоваром и чашама у рукама, као у првој сцени, док народ стоји погнутих глава, спреман да понови исте грешке из своје прошлости. „Кољада ствара микроутопије, мелодрамска позоришна чуда, равна тренутку извођења и која га заправо осликавају. У Кољадином ‘Ревизору’ утопију замењује гротеска, и онда се клоун посредник претвара у страшног нечовека, хладног силоватеља, огледало без лица“ — пишу Липовецки и Бојмерс (Липовецкий, Боймерс 2012: 242). Гротеска разоткрива јунаке, кроз различита преувеличавања и деформације. Изједначавајући време драме и садашњи тренутак, Кољада указује на болне тачке и пороке савременог друштва, ступајући у дијалог са Гогољем. Тај исти јунак, огледало без лица, представник је народа, који и јесте главни јунак Кољадине представе. Он показује како лако може доћи до замене улога. „Јунак који игра разоткрива суштину ‘тла’ на коме друштво стоји. Становници града не само да су Хлестакову дали улогу важне личности: у њему су добили то огледало, које је одражавало целокупну симболичку економију руског, совјетског и постсовјетског живота, а временске ограничења границе у Кољадином ‘Ревизору’ нису случајно тако неодређене. Хлестаков јој само даје, овој економији, кристално јасне форме: играјући власт, он моментално савладава језик апсолутног немилосрдног насиља, који примењује на саме ‘власти’“ (Липовецкий, Боймерс 2012: 241).

Гротеска, осим што упућује на гогољевски фантазмагорични свет и критику друштва, сеже и до средњовековне народне културе. У Кољадиним представама уочавају се елементи руског народног позоришта, балагана, лубка,⁸ уличног театра, понекад митолошки или религиозни елементи. Још један добар пример представе у жанру оштре гротеске јесте „Вишњик“ по Чехову, о коме је на званичној страници „Кољада-театра“

⁸ Лубок представља тип графике, који се одликује једноставношћу и наивношћу стила. То је првобитно врста народне уметности, слике на популарне ситее са текстом, који објашњава слику, најчешће у виду пословица, простих стихова или кратких прича. Често су намерно бивале изразито декоративне или гротескне.

написано следеће: „Овде нема тужних размишљања, мучних и лењих разговора, полутонова и тихе досаде који су иначе присутни у представама према овој драми. Ово је поглед на данашњу Русију (или ону која је била и биће), у којој увек владају безразложна забава и веселје, немар и неодговорност, борбе до крви, сузе и јадиковке, уместо да се нешто предузме, промени у себи и људима. <...> на место племства дошли су потомци кметова, а у облику митског гуштера Заједничка светска душа појављује се у опустелом свету“.⁹ У Кољадином „Вишњику“ све врви од гротеске, од сценске декорације, одабира музике, преко костима, шминке, саме глуме и позоришног израза. Утицај на гледаоца, према Артоу, треба вршити грубим средствима, која привлаче и задржавају његову пажњу, која погађају његов организам и нападају ниске сензуалности. Музика у Кољадиним представама игра значајну улогу, јер она делује првобитно на чула гледаоца, не због онога што она значи, већ због онога каква осећања и стања изазива у човеку. Он бира добро препознатљиве нумере, које постају лајт-мотив представе. У службу декорације уместо цветова на вишњиним стаблима, Кољада на оголене конструкције ниже беле пластичне чаше. Обичан свакодневни предмет, симбол потрошачког друштва ставља се у улогу позоришне бутафорије, реквизита, у службу нове позоришне реалности и постаје медијум између савременог доба и Чеховљевог света. Кољада не настоји да реалистички прикаже вишњина стабла са белим цветовима, већ се намерно служи предметом масовне употребе, отворено показујући игру са смислом и предметом, као што то бива на карневалу. Предмет, који је део културе бацања, овде корелира са вишњиком, симболом једног пролазећег поколења и друштва. На место старог долази ново друштво, опасност за човека и животну средину — упозорава Кољада. Уводећи овај предмет Кољада уводи и тему „пластичног“ друштва, које заборавља на морал и духовност, одбацује старе вредности и лако их замењује лагодношћу, стварима и односима за једнократну употребу. Дрвеће се лако осипа, а чаше се разлећу по читавој сцени. Стављајући у својим представама у службу реквизита и декорације уобичајене предмете масовне употребе Кољада додатно истиче илузију свега што се одиграва на сцени, као да намерно поручује гледаоцима: „Да, ви сте у позоришту!“, али то позориште, иако је далеко од реалности, има задатак да увуче све присутне у нови условни свет и учини их делом животворног гротескног карневала. Празну сцену са почетка представе учесници масовке брзо трансформишу у вишњик, доносећи и ређајући наочиглед публике стилизоване дрвене стубове са гранама, налик на дрвену ограду дворишта, и качећи по гранчицама беле пластичне чаше. Помоћу оваквог механизма сви присутни постају део свепрожимајућег карневала, део процеса настанка вишњика, односно позоришне магије. Одступајући од правила „четвртог зида“ и отворено показујући

⁹ Текст је преузет са званичног сајта „Кољада-театра“. Електронски извор: <<http://www.kolyada-theatre.ru/performance/vishnyovyj-sad>> 23.04.2022.

публици промену, Кољада демистификује читав позоришни процес, чинећи публику учесником ритуала смене старог и настанка новог поретка, пркосећи канонима класичног позоришта. На крају представе на изнова пустој сцени, на месту некадашњег вишњика појављује се лик гуштера — Заједничке Душе Света, који Кољада уводи у представу, допуњујући Чеховљев текст новим смислом. Гуштер је обучен у панталоне са исцртаном имитацијом засеченог стабла, каква видимо на сцени након сече вишњика. Он гамиже по сцени, нетремице гледајући у публику и плазећи свој језик. Међутим, на лицу глумца који тумачи овај лик нема злобе, чак примећујемо одсуство било каквог израза — то је митско биће чија је улога у представи амбивалентна, као и његова појава. Оно је симбол срушеног вишњика, које истовремено поседује способност регенерације,¹⁰ доноси оптимизам и веру у могућност препорода вишњика, а тим самим и читавог друштва. Душа Света јесте и Бог, јединствена унутрашња сила природе и света, извор кретања. У словенским бајкама гуштер је поштована животиња, он може предсказивати будућност, упозоравати на надолazeће невоље. У уралским земљама гуштера су сматрали домаћином Бакарне планине, о чему говори и позната бајковита прича П. П. Бажова — „Домаћица Бакарне планине“.¹¹ Кољада уводи у сцене свакодневнице митско биће, које је део карневалске естетике. Представа „Вишњик“, као и готово сви Кољадини „класици“ почиње изласком масовке на сцену. Овог пута се на сцени појављују глумци-представници народа, понеко од њих огрнут у свештеничку ленту са натписом „хлеб и со“, жене са украсима на главама и шареној или шљокичавој одећи са много детаља, сви са огромним дрвеним крстовима на тракама око врата. У центру масовке налази се глумац, који око врата носи окачени картон на коме је написано: „Пријатељу, ја ништа не чујем! Живим у свету тишине! Помози, брате, купи од мене ову освештану иконицу!“ Сви стоје у форми хора и певају песму „Љуба русе косе“, док поред њих стоји глумац обучен у костим медведа са откривеним лицем и крстом око врата. Читав руски народ скупио се на улици, прерушен, спреман за свјатке¹², Ускрс, Масљеницу. „Празник увек има суштински однос према времену. У његовој основи је увек одређена и конкретна концепција природног (космичког), биолошког и историјског времена“ — пише Бахтин (Бахтин 1978: 15). Време празника је увек у вези са кризним, преломним тренуцима у животу човека, природе, читавог света. Они представљају крај, али истовремено и смену, ново рођење. Тако и сечење старог

¹⁰ Одсечени реп гуштера у потпуности може поново израсти. Торзо глумца, који тумачи лик гуштера, у потпуности је наг, на њему нема трагова које примећујемо и на стаблима вишњика.

¹¹ Могуће је да Кољада инспирацију за увођење овог лика у представу налази управо код уралског писца Бажова.

¹² Словенски народни комплекс празника, који се празнује 12 дана (од Божића до Крстовдана) и за време којег се обављају различити обреди, народ се прерушава, стављају различите маске (козе, ђавола, роде, Јеврејина), а маскирани људи симболично представљају душе умрлих које су сишле на земљу.

вишњика доноси смену, али доноси ли и боље сутра? — пита се Кољада у својој представи. Са учесницима масовке је и медвед, учесник руских „медвеђих забава“¹³, који хода као човек, плеше, али и показује однос према ономе што се дешава на сцени, правећи различите гримасе. Он је део празника Масљенице, али и један од симбола руског народа. Кољада снижава и пародира руски културни код, обичаје, култ цркве, његов карневал има двојни карактер — то је пародија самог карневала, снижавање већ снижене народне културе. Иста масовка и поставља вишњик на сцену, то су људи који долазе на смену поколењу Гајевих-Рањевских. Сви у устима имају ољуштена кувана јаја, те њихова лица добијају још смешнији и апсурднији облик. Оваквим поступком Кољада се поиграва и са главним елементом ускршњих обреда, обавијајући читаву поставку у вео гротеске. Уз то, током читаве представе јунаци ударају једни друге јајима у главу, све време пију из истих белих пластичних чаша које су замениле цветове вишње, на задњицама имају прикачене разноврсне салвете (осим Рањевске и Гајева — представника старог поколења и старих власника вишњика) — они су масовно оличење неморала, друштвених порока и одсуства духа. Само вишњика нигде нема од почетка до краја представе, он остаје у домену маште и чежње, недостижан и далек, као и њихови снови. „Када гледам Чеховљеве комаде у извођењу глумаца школе К. С. Станиславског, увек зажелим да довикнем свим оним јунацима који су тако животно представљени: хајдемо у позориште! Да, да! И ујаче Вања, и три сестре, и галебе Заречна, и Фирсе из Вишњика, хајдемо сви у позориште!... Освежићете се! Постаћете друкчији! Откриће вам се друге могућности живота! Ви сиви — постаћете светли! Ви слаби — јаки! Ви непотребни — потребни! Преображени!“ (Јеврејинов: 2021: 73) — позивао је Јеврејинов својевремено на корениту промену општеприхваћеног натуралистичког метода режије класике у корист свеопште театрализације. Кољада прихвата позив Јеврејинова, одбацујући реалистички приступ када је реч о класичним драмским комадима, и „онеобичава“ их у духу нове позоришне естетике, која се формира на спојевима неспојивог. Он тражи нове путеве према класицима, деконструишући их, Кољада их суштински не понижава и не вређа, већ их облачи у „савременост“, показујући у новом светлу вечна питања и истине човечанства.

Још једна представа „Кољада-театра“ која доноси причу о односу човека и власти јесте Кољадин „Борис Годунов“. То је, пре свега, представа о духу и суштини карактера руског народа. Представу отвара ходочасничка поворка људи, који не личе на припаднике црквене поворке: на главама носе необичне капе са роговима, лица су им прекривена разнобојним мрежицама које су се некада користиле за ношење намирница, обучени су дословно у рите, у рукама носе пехаре којима производе звук који подсећа

¹³ Обичај у Русији за време Масљенице, када обучени медведи учествују у представи са скоморосима, забављајући, а понекад и плашећи публику.

на звук црквеног звона када се удара једним пехаром о други, неки од њих у рукама носе тепихе са извезеним иконама, које се подижу и спуштају наизменично. Читава поворка ствара нејасну и крајње еклектичну слику пред очима гледалаца. Ко су припадници ове необичне и застрашујуће свите? На леђима имају привезане јастуке, имитације грбе и симбол њихове убогости, које гледалац отворено види. Кољада приказује апсолутно условну слику друштва, у којем је све лажно — лажан је звук звона, лажни су људи и њихово постојање у кавезима од мрежица, лажне су убоге грбе, лажна је власт у облику велике сјајне диско кугле, лажан је живот, који се клања идеји власти. Прва сцена подсећа на шамански обред са клањањем и призивањем цара да заузме место на престолу. Сцена крунисања карневалског краља код Кољаде се претвара у друштвену сатиру. Учесници масовке носе у рукама пехаре, виле, рогове, штапове. Сви су они део уличног театра, обреда крунисања, које у карневалу нужно води до свргавања тог истог краља. Занимљива је појава неодређеног митског лика у облику човека са маском рибликог створења или праисторијског гуштера, који се први пут на сцени појављује заједно са Борисом Годуновом. Створење плеше на фону Годунова, увија се и чини се да је у некаквом трансу. Оно прати цара, а потом нестаје са сцене. Видимо га на неколико тренутака, али довољно да изазове радозналост и натера нас на промишљање о томе, шта представља ово створење и да ли је у питању исти гуштер из Кољадине представе „Вишњик“, који тамо представља Заједничку Душу Света,¹⁴ универзални принцип и силу природе, која умире, али је уједно и весник вечног обнављања. Оваква симболика у потпуности одговара претходном тумачењу овог лика, с обзиром да се у „Борису Годунову“ маска последњи пут појављује у сцени када на мртво тело Самозванца бојари Басманов и Пушкин, аналогно шару (симболу монархистичке власти, овде у виду огромне диско кугле), положеном на тело мртвог цара, полагају главу мистериозног створења, тачније маску. Потом Басманов извлачи куглу из руку Годунова и хипнотисано је узима за себе. Глава рибликог створења остаје у рукама Самозванца. Оваква слика упућује на непрекидно обнављање власти, на зачарани круг који не дозвољава човеку да напусти свој кавез и одметне се од зова моћи који га неумитно вуче себи. Кољада се поиграва са свим нивоима друштва, не само са припадницима власти. Припадници народа носе исте уметне грбе, имитације грба као и њихов владар, они су пародија цара, али и читавог руског друштва. На сцени је гомила, чије се постојање не може објаснити ничим другим до карневалом. У последњој сцени народ је потпуно опчињен сјајем кугле и лажном светлошћу коју кугла по њима баца, док је Басманов држи у рукама. Народ у Кољадиној интерпретацији ћути, он је хипнотисан, клечи и пружа руке према кугли,

¹⁴ Ово са сигурношћу можемо тврдити, јер се на званичној страници „Кољада-театра“ на списку јунака представе налази и лик Заједничке Душе Света.

и више није битно у чијим се рукама она налази,¹⁵ народ није нем, већ је заведен. Кољада акценат ставља на руског човека, на његову неумољиву жељу да дотакне престо, да макар и поклањајући се беспоговорно вољи властодршца, дотакне бљештећу куглу и опчињен њеним сјајем, падне пред њом ничице. Годунов се ослобађа бремена власти тек након смрти, када оно прелази у руке нове жртве, која истовремено постаје и нови тиранин народа, као код Шекспировог „Ричарда III“. Смрт представља једино избављење. Народ у Кољадином „Борису Годунову“ метафорично је приказан као гомила матројшки, дрвених лутака, играчака у рукама Власти. Играчка може постати свако, ко није у стању да преузме одговорност за своје поступке, а у Кољадиној интерпретацији — то је читав руски народ. Годунов отвара матројшке и пуни их живим раскомаданим пилећим месом. Да ли цар покушава да им удахне живот или да од њих начини вуду-лутке којима ће лако управљати, као што до сада чини, остаје загонетка. Стотине матројшки распоређене су по карти Русије, која је прострta на сцени. То су представници истог оног народа, који очарано пружа руке према симболу власти. Тај исти симбол, фрагментиран у виду малих диско кугли-привезака, закачен је по читавом Годуновљевом капуту — пред нама је његова репрезентативна одора моћи. Паралелно, Самозванац носи јакну по којој су прикачене мале матројшке-привесци. Ова два јунака постоје паралелно у различитим световима — као антипод један другом. Кугла — симбол власти контрастира матројшки — симболу народа. Самозванац сам проглашава себе за цара, његов симбол је симбол народа, његова моћ јесте она коју ће му или подарити или одузети народ. Годунов такође свирепим злочинствима долази до престола, његове руке су умрљане крвљу невине жртве, на шта указују и црвене рукавице које све време носи. Годунов и Самозванац нису равноправни, они постоје као искривљени одраз у огледалу. Самозванчеве руке још нису умрљане крвљу, и то је можда разлог зашто на његово тело и у његове руке бива положена глава гуштера, митског бића, које у складу са интерпретацијом у представи „Вишњик“ представља извор живота, кретања, свеобнављајући и сверазарајући принцип природе. Да ли Кољада нуди наду за опроштај и регенерацију душе руског човека, чије руке још нису однеле људске животе? Власт је сурова и немилосрдна, она изискује и односи своје жртве и увек је заснована на страху и потлачености, физичкој, али што је још важније — потлачености духа, коју Кољада види као највећи грех и порок народа. „Познати социолог Лав Гудков, директор Левада центра, сведочи у „Новим новинама“ (види бр. 130 од 19. новембра 2010.) да 85% (!) руског становништва живи у држави коју психолози називају „комплексом затвореника“, то је стање ужаса и равнодушности,

¹⁵ У складу са текстом драме, она би требало да се нађе у рукама Самозванца, међутим Кољада настоји да покаже да ма ко био на месту цара исход је увек исти — лажни превртљиви сјај који нуди власт опчињава руски народ, и овде је реч управо о руском човеку и његовом духу, који тежи да се потчини и не успева да пружи отпор лажном осећају моћи који му се нуди.

апатије, немоћи и мржње“ — пише Галина Брант у уводу своје рецензије на представу „Борис Годунов“ (Брандт 2011). И заиста, скрећући пажњу на реално душевно стање, на дијагнозу руске нације, уочи настанка представе „Кољада-театра“ (2011), Брант указује на оправданост Кољадине савремене интерпретације класика и на главне особине кључног елемента његових представа — народа. Гротеска делује као средство разоткривања јунака, као начин да се одговори на појаве у друштву, на губитак врлине, морала. Водећи глумац „Кољада-театра“ Олег Јагодин често прибегава гротескном стилу глуме, играјући улоге Хамлета, Хлестакова, Арбењина, Лопахина, Ричарда III, Бориса Годунова, Тригорина, Подкољосина, Стенлија Ковалског и других јунака. Може се учинити да Јагодин увек игра у истом маниру, његови покрети су стилизовани, он поседује посебан говорни манир, помало шушкав, нејасан, сценски говор, који га издваја из уобичајеног профила глумца. „У свакој представи се чини да Олег Јагодин игра самог себе, али то је само на први поглед. Сви његови јунаци су различити“ — Тимофејева тачно примећује, како Јагодин у сваком игрању „додаје неку своју заједљиву ноту, свој зачин“ (Тимофеева 2021), што се одражава на психолошком плану постојања јунака, штавише на физичком (кроз хиперболизовану гестикулацију, неправилан ход, изобличене гримасе на лицу, пластику тела). Јагодин увек тумачи улоге, који су у опозицији са осталим јунацима, као и друштвом уопште. Он је својевољни одметник, јарка индивидуа, како у приватном животу, тако и на сцени, и овакав спој унутрашњег света глумца са карактером јунака омогућава Јагодину да гради непоновљиво живописне улоге. Глумац, сходно Кољадином методу, мора константно да шири своју машту и уз то, да брани своју индивидуалност. Само „на основу јединствене индивидуалности сваке особе, глумац ће пронаћи својеврсно физичко оличење за одређени лик“ (Кнебель 2021: 107). У представи „Борис Годунов“ видимо сцену у којој Годунов (Олег Јагодин) у присуству царевића Фјодора, разговара са Семјоновом Годуновом, која се претвара у сцену пародије цара и његовог сина. Годунов у обичној белој мајци, панталонама, чизмама и црвеним рукавицама, у првом плану, држи за руку свог наследника у пословном оделу са краватом, босоногом, који понавља очеве покрете и у потпуности настоји да га опонаша. Пред нама је карикатура Годунова, његова савремена копија која се претвара у сурову пародију. Еклектика стилова огледа се у најразличитијим спојевима костима: рите, свечане хаљине, капе са роговима, мрежице, костими, канцеларијска одела, сакои — све је усмерено на изазивање шока и скрећање пажње публике на естетику читаве представе. Читава слика руског друштва је гротескна — од цара, преко његових поданика, до обичног народа, који није ништа друго до маса дрвених лутака — матрјошки. Након сваке реплике цар и царевић размењују погледе, на њиховим лицима заблеста извештачени жироки кез, налик на осмехе извештачених глумаца са комерцијалних америчких реклама, и они подижу палац који показује нагоре (знак одобравања) показујући један другом како је све у реду (они „лајкују“

оно што се око њих дешава). Зачуђујући приказ оца и сина у улози рекламних глумаца не уклапа се у слику руске монархистичке династије. Они су пародија самих себе, средство исмевања сопственог постојања. Матрјошке напуњене живим месом део су обреда, ритуала у којем цар антропоморфизује своје поданике и читав народ, поређан по карти Русије, и претвара их у марионете, којима се лако може управљати. Кољада показује смену власти, непрекидан ток, који се обнавља са доласком сваког новог престоноследника.

Када је реч о представи „Раскољников“ по Кољадиној драматизацији романа Ф. М. Достојевског „Злочин и казна“ нема сумње у актуелност Кољадине уметничке замисли: није ли то заиста онај исти младић из епохе Достојевског, који је закорачио у данашње време? Шта покреће човека и да ли је савремено младо поколење спремно да се одлучи на бунт и поново прекрши божји и људски закон, тежећи да материјализује своје идеје? Представа започиње буђењем главног јунака, и иако се чини да је ноћна мора готова, гледалац тек почиње да посматра застрашујућу стварност Раскољникова. Монолог Раскољникова (Константин Итуњин) — препричавање сна о убиству коња — наговештава његову сопствену трагедију, трагедију човека који је подлегао својој мисли о томе да постане један од «изванредних» људи. Једина позоришна декорација су ланци који леже на сцени и симболизују тежак терет стављен на плећа јунака. Терет Раскољникова је мисао која му не да мира, она је његов највећи савезник и непријатељ. Кољадин Раскољников је одметник, појединац који је спреман на све како би проверио своју идеју. Кољадин таленат лежи у његовој способности да послушне темпо времена, да га прати и да истовремено остане доследан у очувању идеје класика. Представа савршено приказује труло друштвено окружење, које разликује само две врсте људи: „ваши” и Наполеоне. Друга два глумца у представи, Владислав Мелихов и Игор Баркар, вешто се трансформишу у све остале ликове романа: баба зеленашица лако постаје или Порфирије Петровић, или Лужин, или сенка (или алтер его главног јунака, у зависности од тумачења посматрача), изазивајући код гледаоца фантазмагорично осећање света, али истовремено указујући на амбивалентност ликова романа и на то, како се човек лако може наћи у туђој кожи. Ове лаке и брзе замене улога одлика су карневалског света — глумци се наочиглед публике претварају у друге јунаке, демонстрирајући све прожимајућу снагу карневала. Скидајући једну маску и одмах стављајући следећу, јунаци не допуштају публици да види њихово право лице — јер право лице може бити било које од понуђених, те свако од њих може лако од жртве постати тиранин и обрнуто.

Представа је изграђена као интроспекција главног јунака, у колизији са другим ликовима. Радња је заснована на причама ликова о догађајима који су се већ одиграли. То је магија Кољадине драматизације — ликови-наратори приповедају, њихови поступци се не виде, али њихова снага је управо у способности да обоје своју причу, да радњу кроз речи прикажу

тако живописно да упале машту гледаоца и укључе га у процес који се одиграва на сцени. Штавише, велики део представе почива на репликама формираним из наративног текста романа, а не из дијалога јунака. У пластичном сегменту представе Кољада ствара осећај учешћа свих ликова у некој врсти смртоносног плеса, својеврсном плесу духова. То су зли дуси који живе у јунаку. Кољада намерно облачи своје глумце у савремене дуксеве у боји руске заставе са натписом „Russia“, још једном наглашавајући актуелност онога што се дешава и стављајући акценат на јунака савременог доба.

Занимљив је формат читања, када Раскољников и двојица његових вршњака, наизглед удубљени у текст, читају део о Лазаревом васкрсењу, пародирајући Јеванђеље и Соњин потоњи дијалог са Раскољниковом о духовном препороду злочинца. Кољада оштро критикује необразовану и неверујућу младу генерацију, окренуту само себи и личном задовољству. Какву вредност данас има књига у систему вредности омладине? — пита се Кољада у својој представи. Посебно је живописна сцена у дискотеци. У рукама Раскољникова који плеше, налази се мобилни телефон, путем којег Раскољников признаје злочин — док његови пријатељи плешу, он зове Соњу. Соњин одговор долази у формату СМС поруке. Остајући убеђен у своја уверења, Раскољников се руга Соњиној поруци, али не задуго. Простор агресије из романа Достојевског Кољада премешта у наше време, ширећи тим самим и контекст у којем говори о темама које интересују и Достојевског. Посебна карневалска и ритуална природа режије, карактеристична за Кољаду, уочава се и у представи „Раскољников“. Изводећи неку врсту ритуала, јунак просипа уље за подмазивање по себи и умотава се у ланце. Они размазују уље и остављају црни траг кривице, греха на телу. Испред њега су два челична копча са пупољцима ружа на врховима дршки и за њих привезане црвене траке у виду машини, које такође примећујемо и око вратова јунака током трајања целе представе. Два копча симболизују раскол Раскољникова, цепање његове душе и ума, растрзаног између злочина и жеље да се другим људима помогне. Црвене машини на вратовима јунака могу се тумачити и као својеврсни симбол револуционарног духа, знак побуне. Нема успешне револуције без крвавих жртава. Али пут љубави и покајања је једини исправан пут, у складу Кољадином философском концепцијом, што својом режијом и показује.¹⁶ Сходно томе, слобода мисли, што одговара и идејној концепцији Достојевског, намеће човеку одговорност како за сопствени, тако и туђе животе, али она је такође и извор моћи, мисао је непредвидива и опасна, она је најпогубније оружје човека. Била то мисао краља Ричарда III о сведозвољености онога ко је на власти, или мисао Раскољникова о могућностима мисли обичног, малог човека —

¹⁶ Део текста о представи „Раскољников“ Николаја Кољаде представља превод чланка аутора текста са руског језика, који је објављен електронском издању на страници: <http://stdrf.ru/syuzhety/129/>, под насловом „В оковах мысли (о постановке спектакля ‘Раскольников’ в Коляда-театре)“, Блог для начинающих театральных критиков „Старт Ап“ СТД РФ, 2021.

она је смртоносно оружје, склоно материјализацији и десструкцији. Финале представе је, упркос свему, животно афирмативно, пуно наде у бољу будућност и могуће васкрсење људске душе — у овоме Кољада не уступа, увек чувајући у финалу својих представа тиху, незаситу радост живота, рођену из љубави, вере и наде. На крају представе звучи руска песма „Ој, ти, широка степо“, изазивајући код гледаоца осећај почетка новог живота. „Упркос декларисаном „сиромаштву“ и „једноставности“ „Кољада-театра“, ове деконструкције најважнијих и притом, укореењених у канону, културних опозиција, поново сведоче о постмодернистичкој природи, како овог позоришта, тако и „нове драме“ уопште. Мада су Кољадине „класичне“ представе истовремено и дубока рефлексја о „стању постмодерне“: уосталом, какав је то карневал безакоња који Кољадине представе доносе на сцену, ако не постмодернизам у својој „народној“ верзији?“ (Липовецкий, Боймерс 2012: 249).

У готово свим Кољадиним „класицима“ примећујемо одређене предмете агресије, који могу бити или средства за реализацију насиља или једноставно симболизовати насиље, као што је то у Раскољникову случај са ланцима и копљима, који нису директни извршиоци насиља, али припадају простору агресије. Праћка у представи „Ричард III“ директно је средство за вршење насиља, као и справе за мучење које краљ Ричард примењује како на телу својих поданика, тако и на сопственом телу, отворено показујући уживање у садо-мазохистичкој насади. Јаја којима јунаци ударају једни друге у главу у представи „Вишњик“ такође су средство за спровођење насиља. Овде је у питању љуска, која је потенцијално носилац новог живота, а коју јунаци употребљавају за повређивање и понижавање другог човека, чиме они истовремено постају смешни и апсурдни. У представи „Трамвај звани „Жеља“ нема конкретног „предмета насиља“, извршиоци насиља делају директно, непосредно, њихово средство јесу њихове сопствене руке. Читава масовка из представе „Хамлет“, на челу са краљем Клаудијем, својим рукама и телом силује портрете Мона Лизе; Клаудије сопственим рукама цепа фолију, којом је обложена ренесансна слика и условно врши полни чин са сликом, што након њега чине и учесници масовке. Насиље се изводи рукама или помоћу предмета, али оно је вечно и незауостављиво. У представи „Борис Годунов“ јунак Пимен у првом делу представе секиром распара живо (непечено) пиле, те се јунаци током представе гађају живим пилећим месом, служе се њиме на најразличитије начине, али на њему испољавају и своју агресију. Кољада као да кроз лупу показује духовно дно јунака драма, он упире прстом у мрље људског друштва, прљавштину, подло и ниско постојање, у апсурд сваке појединачне судбине, настављајући мисао класика. Насиље проналази свој пут кроз сва друштва, кроз све епохе и оно је вечно — поручује Кољада.

Представа „Невоље због памети“ на сцени „Кољада-театра“ представља потпуно савремену адаптацију Грибоједовљевог текста. Кољада акценат не ставља на време, на епоху у којој се драма дешава, већ на дух

који она носи, а који се рефлектује и у данашњем времену. То је саркастична визија руског друштва, у којем прогресивна мисао мора доживети крах, а у Кољадиној интерпретацији класика, Чацки се стапа са окружењем које га на крају гута и сахрањује. Фамусовским друштвом доминирају весеље, пијанке, празнична атмосфера. Неки монолози јунака као да намерно остају у позадини музике и продорних звукова. Смисао речи јунака смештен је у други план — речи више не допиру до ума сународника, отаџбина Русија постаје gluva за своје држављане. У немогућности да их неко чује речи губе смисао. У општем безумљу мисао трпи крах. Представа започиње масовном сценом забаве — дискотеке, у којој су сви учесници обучени у беле џемпере са извезеним јеленима, жене са дречавим перикама на глави плешу, певају и веселе се уз звуке руске поп песме — реч је, наравно, о савременом тренутку. Зидови сцене су обложени тапетима са сликама животиња — пред очима гледалаца је јефтине кич XXI века у свом пуном сјају. На сцену у колицима из супермаркета увозе Фамусова, домаћина забаве, који у крилу држи точилицу за ракију — он је оличење и предводник поколења, код Кољаде савременог, а не оног које одлази, фамусовског. Сцена која се одвија пред гледаоцем ничиме не подсећа на московске забаве или дискотеке, већ као да је реч о провинцији, и овде је у питању провинција духа, а не само место одигравања радње. Софја на глави носи кратку дречаво-розе перику, а око струка, као и слушкиња Лиза, завезану дуксерицу, као што то чини савремена омладина. Јунаци све време плешу, они су учесници савременог карневала, припадници модерног друштва, чији се дух нимало не разликује од учмалог заосталог фамусовског друштва из Грибоједовљеве драме. Шок у гледалишту изазива појава Чацког, који на сцену излази у црвеном шљаштећем оделу, са краватом, црвеним ципелама и црвеним качкетом на глави, са натписом „Bad girl“. Он са собом доноси прегршт плишаних играчака — Ждунова.¹⁷ Символика ове играчке је више него очигледна — она је симбол руског народа, који је у вечном ишчекивању, неспреман за прогрес и делање. Чекање на промене, без идеје о активном учешћу у њој, својствено је руском народу — поручује Кољада својим идејним замислом. Чацки спушта своје дарове на сцену и обраћа се присутнима на енглеском језику — он долази са Запада, обучен је у сјајно кич одело и својом појавом и ставом одаје утисак човека који не припада свету у који је стигао. Главна музичка тема представе јесте мелодија америчке хит песме „Cheap Thrills“¹⁸ уз коју Чацки плеше, изговарајући своје

¹⁷ „Ждун“ на руском језику води порекло од глагола „ждать“ што у преводу значи „чекати“. Ждун је скулптура холандске уметнице Маргрит ван Бреворт, начињена 2016. године за Лејденски универзитет (Холандија). Скулптура представља сиво створење без ногу са главом северног морског слона, телом циновске ларве и људским рукама, које седи на столици у чекаоници. Инспирирана је чекањем пацијената у чекаоници за пријем код лекара, а врло брзо постала је и предмет интернет „мимова“.

¹⁸ У своје представе Кољада неретко укључује савремене музичке нумере, реферишући на садашњи тренутак, али на тај начин и спајајући „високо“ и „ниско“, сакрално и профано, упућујући на карневалски осећај света.

прве речи на сцени. Сви учесници масовке на сцени добијају по једног Ждуна, који сада већ постаје њихов медијум за комуникацију — они се уместо једни другима обраћају Ждуну којег неко од јунака држи у рукама, гладне играчке, љубе се са њима и слично. Ово је један од поступака који у Кољадином позоришном методу срећемо неретко — комуникација јунака посредно, помоћу одређеног условног објекта. Оваквим механизмом Кољада поставља питање немогућности комуникације, које ће се у његовом драмском опусу манифестовати потпуним одсуством разумевања и немогућношћу успостављања комуникације између јунака, и тако унети елементе драме апсурда у своје драмско стваралаштво. Своје прве реплике упућене Софји, коју је толико дуго чезнуо да поново сретне, Чацки упућује Ждуну у рукама Платона Михајловича (којег игра Александар Кучик, растом највиши и врло упечатљив глумац „Кољада-театра“, због чега сцена добија још гротескнији облик). Затим, схвативши да је погрешно, он проналази Лизу тек из трећег покушаја и изговара реплике предвиђене текстом драме. Кољада као да жели да каже да Чацком заправо уопште није важно коме ће упутити своје речи, он пародира јунака, као и читаву драмску композицију. Сви Кољадини јунаци су карикатуре, они су оличење порока, похоте и неукуса, неспособни за комуникацију. Лиза и Софја, као и Чацки, изговарају део Грибоједовљевог текста у преводу на енглески језик. Кољада пародира читаво друштво, снижавајући високи стил класика и преводећи га на језик који са собом доноси Чацки, који долази са Запада. Опозиција између старијег и млађег поколења, предвиђена Грибоједовљевином текстом, код Кољаде има другачије димензије — са једне стране видимо руско друштво, заостало, примитивно, јефтино; са друге стране — представника тог истог друштва, обученог у западњачки костим, касније са цилиндром у бојама америчке заставе на глави. Чацки је припадник истог слоја као и његови сународници, што се убрзо открива и у спољашњој манифестацији јунака — он се појављује на сцени у џемперу са извезеним јеленима, али у другој боји у односу на остале јунаке, као нови јелен у крду. Облачећи све јунаке у исте костиме, Кољада показује да сви јунаци припадају истој безличној маси, они су на нивоу животиња, заборавили су да комуницирају и интелектуално и духовно деградирани до стања првобитног човека. Сходно Кољадиној философској концепцији, прогрес не долази ни са Запада. Извор прогреса може бити само усавршавање људског духа. Уочавају се елементи Артовог позоришта суровости, које се окреће ритуалу, магијском и обредном формату комуникације. „Штавише, позориште суровости је у већој мери објавило рат не говору, већ комуникацији. Арто је био заузет тражењем докомуникативног — сфера које претходе мисли и које мисао увек претварају у катастрофу, дислокацију, неуспех“ — пише Рјасов (Рјасов 2020: 25). Мотив Ждуна у току представе добија све значајније место — од средства, медијума за успостављање комуникације и грађења односа међу јунацима, он постаје предмет обожавања (око њега се одвија ритуални плес, око врата му се ставља празнична трака), да би

како се ближи финале представе, од пародичног средства постао опасан, претећи елемент, који наговештава трагедију. Као што је написано на сајту „Кољада-театра“, циљ је само „побећи од ‘Ждуна’. Само да „се не односи на мене“.¹⁹ Читаво друштво претвара се у стадо Ждунова, немих и осуђе-них на вечно чекање. Масовка из ове представе реферише на ритуално-обредну карневалску форму. Реч је о масовној сцени у којој испрва мушкарци, обучени у мајице-поткошуље и панталоне, а потом заједно са њима и жене, формирају круг (коло) око играчке Ждуна који је постављен на центар сцене, око врата му стављају жуту бљештаву траку (карневалски украс);²⁰ потом се у ритму музике крећу око Ждуна, имплицирајући да је у питању ритуални плес (који подсећа на племенски плес око тотема), односно идолопоклонство. Чацки се такође налази у центру заједно са Ждуном, око којег се и сам креће, изводећи своју плесну тачку. Тако се у концентричним круговима одвија кружно обредно кретање и славења Ждуна — тотема. Чацки потом напушта центар, остављајући божанство само у центру масовке, и баш као и Хамлет у истоименој представи, наслонен на зид са стране, посматра обредни чин пред собом. Читавом плесу претходи злокобни смех мушкараца, иницијација — то је амбивалентни карневалски смех. „Гротескним гестовима и костимима, средњовековни шаливци су се ругали не само другима већ и себи; смех је био свеобухватан. Текао је доле — или горе — по целој друштвеној лествици“ (Zaretski 2017). Смех у Кољадиној позоришној естетици наговештава крај, али истовремено делује и као свеобнављајући принцип живота. Он обједињује, укључујући и оног ко исмева и исмејаног, и доводећи их на исти, фамилијарни ниво. Кољада доводи сензибилитет гледаоца до стања дубљег опажања, а ум укључује како на свесном, рационалном нивоу промишљања о питањима која нуди представа, тако и на подсвесном нивоу, када се у гледаоцу активирају процеси, усмерени на његов духовни препород. Сви јунаци Кољадине представе су гротескни, а можда најубедљивије оличење гротеске јесте лик Скалозуба (Антон Макушин). Уместо уваженог пуковника на сцени „Кољада-театра“ се појављује спортиста у тренерци, са знојницом око главе и надуваним балоном у устима. Ту се Кољада не зауставља, његов јунак излази из отвора на сцени, што делује као излазак из канализационе шахте, устаје, почиње да вежба и прескаче вијачу по целој сцени. Кољада приказује карикатуру Грибоједовљевог јунака, који је у драми класика већ донекле сам по себи карикатура тог времена. „Карикатура гура карактеристику преко њених граница и на тај начин се постиже несклад, кроз који, уз сећање на идеалне супротности особине, постаје комична. На овај начин она постаје комична, јер није неопходно да било која карикатура има комичан ефекат, имајући у виду да свака деформација може бити једноставно ружна или застрашујућа“ (Шкепу 2010: 124). Исмевајући јунаке, Кољада отворено показује

¹⁹ <http://www.kolyada-theatre.ru/performance/woefromwit>.

²⁰ Она још указује и на посебност предмета, на његово обожавање.

иронију и оштру критику појава, приказаних у драми. „Иронија је“ — како пише Шуваковић — „отклон који означитељ прави у односу на означено и тиме показује да целине нема“ (Шуваковић 2001: 121). Кољада разбија читаву Грибоједовљеву слику, он деконструише класични текст, али не одбацује изворни смисао и форму текста, већ га трансфигурише из очекиваног контекста у нови поредак света. Мотив који је од кључног значаја за смисао представе, а који Кољада уводи у концепт Грибоједовљевог замисли јесте мотив мртвачког сандука, гробнице која у себи чува дух предака. У исти сандук својевољно улази и Чацки. Кољадина представа „Невоље због памети“ представља смесу различитих културних и историјских појава и личности које се појављују заједно на сцени: Петрушка постаје царевих са капом Мономаха на глави, а слуга се појављује у лику мртвог Лењина у сандуку. Кољада се поиграва са културно-историјским кодовима, он ставља „у исти кош“ и живе (јунаци драме, наши савременици) и мртве (Лењин) и оживеле (Иван царевих) — као припаднике истог фамусовског друштва и једнаког менталитета. Да ли је у питању маскенбал као део карневалске културе или оштра друштвено-политичка сатира? Кољаду нарочито занима тема поклонства, како пред различитим историјским личностима, тако и тема идолопоклонства (овде пред Ждуном, у другим представама према класицима пред симболима високе културе или писцима-класицима), која се увек тумачи као нископоклонство у свету без морала и са поремећеним или изгубљеним системом вредности. Кољада приказује модел савременог друштва у коме су духови прошлости увек присутни, чији је траг у руској историји неизбрисив. Финале представе омогућава сагледавање читаве поставке у светлу друштвено-политичке сатире.

Ексцентричност Кољадиних представа огледа се и у раскошним или необичним костимима, прерушавањима, неуобичајеној употреби предмета из свакодневног живота, несвакидашњем односу према појавама и слично. Раскош у његовим представама граничи се са кичем. У представи „Женидба“ Кољада показује све мушкарце као паунове са раскошним, лепим „реповима“, иронично се односећи према мушко-женским односима. Перје код мушкараца преставља средство и симбол неосноване демонстрације значаја и моћи. Привезани јастуци као имитација великог стомака код мушкараца и традиционално руско посуђе на главама уместо круна јесу отворена пародија на њихов статус у друштву. То је и подсмех над судбином руког народа, али и наметање питања класне разлике — како се понашају они на положају, а како сви остали припадници друштва? Сличан пример видимо и у представи „Борис Годунов“, где цар и остали јунаци и учесници масовке имају привезане јастуке за плећа као имитације грба, што их чини убогим, али и смешним у тренутку када скидају капуте, показују јастуке, а потом их скидају са себе, откривајући своју лажну убогост. У карневалу ништа није онако каквим се чини. „То је посебно испољавање карневалске категорије ексцентричности, нарушавања обичног и општеприхваћеног, живот испао из свог уобичајеног колосека“ (Бахтин 2000: 220). Кољада се

увек креће на граници озбиљног и смешног — пародирајући и исмевајући своје јунаке, очућавајући свет и појаве у њему, он промишља о границама релативности и амбивалентности разума и лудила, памети и глупости, живота и смрти.

Када је реч о представи „Макенбал“, Кољада у потпуности деконструира класични текст. Он разговара са публиком на њеном језику, нудећи јој познате слике и симболе. Као и Љермонтов, Кољада се пита у ком смеру се креће друштво, шта се налази испод маски, које скривају право лице људи и разоткрива егоистично и подло високо петербуршко друштво, које брине само о личним интересима. Пред крај другог чина мушка масовка плеше уз обраду провокативне нумере Бритни Спирс „Oops, I did it again“,²¹ која је један од музичких лајтмотива представе. Мушкарци окружују импровизовану дрвену писту. Затим сваки од учесника масовке шета по писти, дошавши до њеног краја скида кошуљу (уколико ју је имао на себи) и кокетирајући са публиком, изводи заводљиви еротични плес, док остали учесници остају на својим местима око писте, тапшући и подржавајући следећег који излази на писту. Кољада претвара Љеромонтовљев текст у модерну позоришну представу, у којој је све на граници са кичем. Он провоцира гледаоца, нудећи му карневал савременог доба — модну писту са полунагим мушкарцима, маскенбал XXI века на фону класичне драме из XIX века. Оваква естетика зближава Кољадино позориште са ексцентричним театром Романа Виктјука. Љермонтовљева интрига на сцени „Кољада-театра“ претвара се у ревију подлаца, који не презају од злочинства како би сачували свој углед. То је трагедија сваког појединачног човека који се скрива иза своје маске. Редитељски поступак којим се Кољада служи у режији класика, неретко се од стране критичара или публике доживљава као светогрђе, изругавање класичном тексту, као обесмишљавање књижевног дела, а у публици бива прихваћен или са одушевљењем или одбијен са гађењем. „Митски јунаци и историјске фигуре прошлости у тим жанровима хотимично су и подвучено осавремењени, они делују и говоре у зони фамилијарног контакта са незавршеном савременошћу“ — пише Бахтин о одликама карневалских жанрова (Бахтин 2000: 103). Шареноликом масовком у којој учествују сви јунаци драме,²² Кољада показује да сви њени учесници, ма ко они били и какав положај заузимали на друштвеној лествици, носе кривицу за злочин, не умањујући тиме од-

²¹ Обрада искоришћена у представи „Маскенбал“ звучи као пародија оригиналне верзије песме Бритни Спирс. Изводи је мушки глас у крајње неприродном тону, налик на изругивање.

²² Кољада уводи и лица којих у оригиналном тексту драме нема, као например Луту или Лептира, који неслучајно иступа као симбол душе, на коју јунаци заборављају и на сцени је не примећују (улогу такође неслучајно тумачи Тамара Зимина, најстарија и најискуснија глумица „Кољада-театра“). На самом крају представе на сцени се појављује Лептир у шареном китњастом костиму, са прикаченим маскама свих учесника бала, посматра масовку која у колони напушта сцену, размахује своја крила и нестаје у тами сцене, као да сведочи о илузорности и ефемерности свега што се одиграло пред очима публике.

говорност Арбењина за почињени злочин, али исто тако и не ослобађајући друштво колективне одговорности. Овакав приступ чини „Кољада-театар“ савременим авангардним позориштем, које не преза да изазове скандал и шок у гледалишту и код критичара, и да о вечним питањима људскости, морала и губитка вредности проговори на позоришном језику, ослобођеном било каквих стега. Табу теме у „Кољада-театру“ не постоје, све је део бесконачне игре која мења форму, али никада не престаје.

У представи „Трамвај звани ‘Жеља’“ према драми Т. Вилијамса, Кољада наставља тему маскенбала. Представа започиње изласком масовке са карневалским маскама на сцену. На сцени су правилно у једној линији постављене столице, прекривене белим свечаним тканинама, а на њима лутке — бебе. Оваква необична поставка одмах задаје координате читаве представе и нуди један од могућих кључева за тумачење представе: читав живот је игра, а човек лутка, марионета у рукама другог човека или судбине, што Кољада показује и у представи „Борис Годунов“. Масовку чине мушкарци и жене, одевени у шарене кошуље и хаљине, на челу са прости-тутком, обученом у костим са мотивима заставе САД-а. Касније, трагизам постојања и размишљања Бланш Дебуа, током читаве представе, прекидаће изласцима на сцену мушка масовка — глумци одевени само у боксерице са мотивом америчке заставе. Да ли Кољада покушава да прикаже један дистопијски свет, у којем спољашњи сјај и богатство лако бивају замењени духовном празнином, развратом и „доступношћу“? Он се служи симболима америчке заставе, али његова идеја је универзалних размера — данас Америка, сутра Русија, сви ви у гледалишту! И овде од кључног значаја није припадност нацији, већ припадност човековог живота — држави, друштву, другом човеку. Карневалске маске на лицима свих учесника масовке са почетка представе сведоче управо о томе да свако од њих игра своју улогу, њихова животна улога је да буду грађани своје земље, једне веће, карневалске силе, која покреће, али и разара свет, одводећи га у безумље и негирајући личност. Јунаци представе „Трамвај звани ‘Жеља’“ изразито су гротескни, нарочито лик Стенлија Ковалског у извођењу Олега Јагодина. Са исцртаним црним ајлајнером око очију, које због шминке добијају још упалији израз, као и цело лице Јагодина, у окер-браон оделу са наранџастом краватом, зализаном масном косом и боксерицама са мотивом америчке заставе — Кољадин Ковалски није презентација јунака из драме Т. Вилијамса, чији је јунак мишићави пољак, силеџија. Јагодин јесте оличење силеџије, али његова физиономија не упућује на јунака описаног у драми Вилијамса, већ на препреденог, надасве вулгарног садисту, пијанца, који газии све пред собом. Кољадина естетика нарочито наглашава духовну празнину јунака: Стенли у разговору са дамом, Бланш Дебуа (Василина Маковцева) свлачи панталоне, остајући у својим „америчким“ боксерицама, завлачи руку испод њих и чеше свој уд. Након тога је извлачи, омирише и завршава свој одвратни ритуал, све време настављајући да разговара са Бланш. Стенли све време пљује, чак и на свој чешаљ којим потом

зализује косу, или на раме Бланш, одакле поново натраг устима увлачи своју плувачку, обележавајући јунакињу својим прљавим излучевинама. Естетика постојања Ковалског у Кољадиној интерпретацији доведена је до максималне гротеске — прљави пијанац, силеција, силоватељ — изазива код гледалаца наизменично смех и гађење. Оваква смена реакција изазвана је неслагањем појма о ономе што би „требало“ да виде на сцени, будући упознати са драмским текстом, и онога како Кољада приказује своје јунаке. Са друге стране, „лепо је позитиван услов за постојање ружног, а комично јесте форма у којој се, супротстављањем лепом, ружно ослобађа свог негативног карактера“ (Шкепу 2010: 39). Смеховно начело код Кољаде представља и средство борбе против зла, које своје оличење проналази у „естетици ружног“, духовној убогости јунака, који свој одраз увек има и у спољашњости. „Савремено позориште је у опадању, јер је изгубило, с једне стране, смисао за озбиљно, а с друге стране, смисао за смешно. Јер је раскинуло са озбиљношћу, са опасном и непосредном делотворношћу — једном речју, са Опасношћу. Јер је, с друге стране, изгубило смисао за истински хумор и за физичку и анархичну рушилачку моћ коју смех носи у себи“ — писао је Арто (Арто 1971: 59). Па ипак, у лику Кољадине Бланш Дебуа — пала, неморалне, несрећне, изгубљене, „доступне“ (коју Стенли ословљава са „Блянш“ уместо „Бланш“ — бля је у руском језику корен речи блядь, што значи „курва“) назире се редитељски додир сажаљења, саосећања са човеком, јер према Кољади, сваки човек, ма какав био, достојан је љубави и дома. На самом крају представе Стенли поклања Бланш карту за одлазак из Њу Орлеанса, те она, као ствар, бива спакована у огромни кофер и послата назад у свој сломљени свет, у којем наставља да живи под маском — испод богатих хаљина из старог живота и лажних жељених представа о себи и свом животу.

„Корени позоришне природе ‘Кољада-театра’ сежу из националне културе и народног театра, са његовим разноврсним формама балагана и карневала“ (Щербакова 2013: 132). У представи „Женидба“ Кољада се са иронијом односи према поклонству пред великим руским писцима, представљајући га као лажно идолопоклонство, а Пушкинова фотографија користи се као заштита од ђавола, пародирајући улогу иконе. Осим тога на сцени се налази мноштво минијатурних статуа руских класика, које учесници масовке носе у рукама, глуме по главама, чисте од прашине, играјући се са њима као са играчкама. На зидовима сцене окачени су портрети руских класика, као и иконе, а у дну сцене налази се постављена кутија-сцена за луткарско позориште. Оваква необична композиција указује на мешавину различитих културних појмова, који се сви заједно уклапају у слику народног театра — балагана, као и карневалске културе. Кољада спаја неспојиво, код њега „сви заједно шетају“,²³ и класици, и свец

²³ Речи Тамаре Зимине из представе „Женидба“, из монолога који пародира руске културне кодове, руско друштво и лажни морал.

и сви припадници различитих сталежа из народа, па чак и позоришне лутке. Читава представа праћена је главном музичком темом из другог чина Вердијеве опере „Травијата“, што додатно доприноси гротескном облику читаве представе, висока музика у споју са мешавином снижених форми високе културе такође реферише на свет карневала. Пародира се и читаво руско позориште: на самом почетку масовка задаје координате читаве поставке, они безумно, али у ритму музике, мрдају својим главама, на којима се налази руско традиционално посуђе, док изговарају бујицу речи, које асоцирају на Русију. Затим глумица Тамара Зимина, у улози девојчице из куће из Гогољеве драме, устаје и у улози луде позива публику у руско реалистичко позориште: „Сада ћу вам испричати о руском реалистичком позоришту. Систем Станиславског! Све је истинито. Ово је шума. ...“²⁴ (показује на конструкцију луткарског позоришта и импровизовану шуму, објашњава симболе, препричава радњу са отвореном иронијом над самом представом). Иступање Зимине подсећа на улогу луде на руским народним шетњама, уличним празницима и позориштима, балаганима, која би весело позивала публику да погледа представу. Кољада оваквим поступком показује иронију према реалистичком позоришту и његовој „истинитости“, предлажући нови систем позоришних правила, која се ослањају на постмодернистички поступак и дијалог са прошлошћу — то је реалистичко позориште одевено у рухо постсавремености — својеврсни вид реалистичке гротеске, о којој је писао још Бахтин, анализирајући Раблеов роман. Читав уводни монолог Зимине (који претходи тексту саме драме) представља центон, састављен од реченица из дела Пушкина, Гогоља, Љермонтова, Некрасова. Класици проговарају из Кољадине представе, кроз питања, која Зимина упућује публици: „Коме се смејете? Себи се смејете?“. Кољада изједначава све сталеже, сви јунаци његове „Женидбе“ су једнаки. То је још једна одлика карневала — укидање свих хијерархијских односа и проглашавање једнакости и фамилирајности међу учесницима. Друга страна оваквог поступка има чисто критички карактер: показивање неморала и губитка вредности подједнако у свим слојевима руског друштва. Истинска уметност је ретка и тешка, она мора узбуркати човека, покренути у њему критички однос према животу и свету. На самом крају „Женидбе“, Подкољосин уместо да, како је превиђено текстом драме, искочи кроз прозор и побегне од усуда који га чека, ускаче у рупу која се отвара на поду сцене. Овакво спуштање у подземље асоцира на ускакање јунака у гроб, његову смрт и враћање у утробу земље. Сходно правилима карневалског света, оно може указивати и на потенцијални препород јунака. Скок Подкољосина прати карневалску логику света, у исто време негирајући живот, али га и потврђујући.

У своје драме и представе Кољада промишљено уткива тему самог позоришта и театрализације живота. Он неретко критикује „заостало“ мрт-

²⁴ Речи Тамаре Зимине из представе „Женидба“.

во позориште, укалупљеност глумаца, општеприхваћене законе класичног позоришта. Као што Г. Брант примећује, „Хамлет детаљно подучава глумце како да глуме, а цела сцена се поново претвара у пародију на патетично мртво позориште“ (Брандт 2007). Сличан пример видимо и у Кољадиној „Женидби“, о чему је било речи. Овде долазимо до механизма метатеатра, који је саставни део Кољадиног редитељског метода. Тема односа према позоришту значајан је елемент Кољадиног стваралаштва. Питер Брук, критикујући „мртвачког гледаоца“, пише како он „брка неко интелектуално задовољство са истинским искуством за којим жуди“ (Брук 1972: 7). Истинско искуство може подарити само позориште, које нуди гледаоцу емоционални, односно духовни преображај, катарзу, које у позоришту мора бити, иначе је оно мртво. Метатеатром се, пише Шуваковић, називају просторно-временски и бихевиорални догађаји који „имају за циљ ауторефлексивну, педагошку или теоријски расправу природе, смисла и концепта театра (уметности) средствима уметности театра“ (Шуваковић 2001: 59). Одричући постојеће позоришне методологије и глумачке школе, Кољада настоји да формира нову позоришну мисао, која ће бити ослобођена од до сада усвојених позоришних норми и закона. Стварање карневалског позоришта које провоцира, које окреће свет наопачке, које „онеобичавајући“ појаве открива њихово право лице, које критикује и освешћује, али важније од свега — омогућава гледаоцу морално уздизање и усавршавање духа кроз катарзично ослобођење — јесте Кољадина мисија.

Иако Кољада у својим представама недвосмислено инсистира на емоционалном утицају на гледаоца, његове јарке масовне сцене, о којима пише Шчербакова као о делу ритуалног обреда, усмереног на деконструкцију општеприхваћених културних и религиозних кодова, треба да укључе гледаоца на нивоу рада његовог ума, тачније, да натерају гледаоце, управо као чланове тог истог друштва, истог народа, који иступа у форми масовке, да се замисли над сопственим грешкама, учињеним вољом, или насупрот томе, недељањем народа, над људским злочинима и непротивљењу злу²⁵ (као што је то случај у представама „Ричард III“ или „Борис Годунов“). Џон Фридман у свом чланку наводи да се Кољада „труди да намерно шокира и нервира гледаоца, јасно схватајући да су данас управо шок и иритација најпоузданији облици забаве“ (Цит. према: Липовецкий, Боймерс 2012: 231). Не бисмо се могли једногласно сложити са примедбом Фридмана, јер осим забаве и привлачења пажње гледалаца, шок изазван представама „Кољада-театра“ има и важнију функцију, а то је, са једне стране, провокација гледаоца на размишљање, и са друге стране, позив на активно укључивање у процесу који се одвијају на сцени, јер само осећај припадности

²⁵ Овде је Кољадина филозофија јако блиска филозофији Л. Толстоја која се темељи на непротивљењу злу насиљем. Кољада такође сматра да насиље рађа искључиво ново насиље, што одлично показује у представама „Ричард III“, „Лажни купон“, „Борис Годунов“, „Хамлет“, „Раскољников“. Једини пут преодолевања зла и насиља Кољада види у одбацивању агресије и одабиру пута мира и љубави.

процесу може у потпуности увући гледаоца у оно што се на сцени одвија и омогућити му да се са истим идентификује.

Натуралистички приступ драмском комаду савременом гледаоцу није довољан, стога је неопходно прибегавати новим средствима позоришног израза. Кољада се служи естетиком карневала, гротеске, кича, он ствара нови позоришни језик на којем са савременицима разговара о прошлости, садашњости и будућности. Арто је позивао на позориште које делује: „Предлажем, дакле, позориште у којем силовите физичке силе мрве и хипнотишу сензибилитет гледаоца ухваћеног у позоришту као у ковитлацу виших сила“ (Арто 1971: 99). Представе „Кољада-театра“ прате Артоову идеју, претварајући позоришну салу у место деловања сила које обузимају гледаоца. Кољада настоји да активно утиче на подсвест гледаоца, изазивајући код њега низ асоцијација кроз позоришну игру, која садржи елементе ритуалности. Он провоцира публику, онеобичавајући најразличитије животне појаве, појаве у уметности, књижевности, култури, снижавајући високе културне феномене до нивоа профаног и поигравајући се са смислом и жанровима. Са друге стране, нови приступ класицима сведочи и о њиховој актуелности; преведећи их на нови језик, Кољада доказује да је мисао садржана у делима класика непролазна и увек изнова савремена, са којом год епохом ступала у дијалог.

ЛИТЕРАТУРА

- Арто Антонен. *Позориште и његов двојник*. Београд: Просвета, 1971.
- Бахтин Михаил. *Проблеми њојшике Досјојевској*. Београд: Zepher Book World, 2000.
- Бахтин Михаил. *Сивралашиво Франсоа Рабле и народна култура средњег века и ренесансе*. Београд: Нолит, 1978.
- Брандт Галина. «Пляска под названием “Гамлет”». *Петербургский театральный журнал* 3 (49), 2007. Електронски извор: <<https://ptj.spb.ru/archive/49/premieres-49/plyaska-pod-nazvaniem-gamlet>> 25.05.2022.
- Брандт Галина. «Как жить-то теперь?!» *Петербургский театральный журнал* 2 (40), 2005. Електронски извор: <<https://ptj.spb.ru/archive/40/premieres-40/kak-zhit-to-teper>> 25.05.2022.
- Брандт Галина. «Народ, предавший бога». *Петербургский театральный журнал* 2 (64), 2011. Електронски извор: <<https://ptj.spb.ru/archive/64/class-of-player-64/narod-predavshij-boga>> 25.05.2022.
- Волошин Максимилиан. *Лику творчества*. Ленинград: Наука, 1988.
- Евреинов Николай. *Демон театральности*. Москва — Санкт-Петербург: Летний сад, 2002.
- Јевреинов Николај. *Театар у живоју* (избор). Београд: Фото Футура, 2021.
- Кнебель Мария Осиповна. *О действительном анализе пьесы и роли*. Москва: ГИТИС, 2021.
- Леман Ханс-Тис. «Постдраматический театр». *Новое литературное обозрение* 5, 2011. (Перевод выполнен с немецкого Ю. Лидерманом по изданию: Lehmann Hans-Ties. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verl. der Autoren, 1999. S. 27–28, 30–32, 35–41, 139–142, 241–244, 334–337.) Електронски извор: <<https://magazines.gorky.media/nlo/2011/5/postdramaticheskij-teatr.html>> 25.05.2022.
- Липовецкий Марк, Боймерс Биргит. *Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «Новой драмы»*. Москва: Новое литературное обозрение, 2012.

- Рясов Анатолий. «Заметки на смерть постдраматического театра». *Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований* 5/1 (2020): 18–33.
- Тимофеева Екатерина. *Bad boy “Коляда-театра”*, Москва: СТД РФ, Блог для начинающих театральных критиков “Старт Ап”, 2021. Электронски извор: <<http://stdrf.ru/syuzhety/106>> 25.05.2022.
- Товстоногов Георгий. «Зеркало сцены». Рыбаков Юрий. (ред.). *О профессии режиссера*. Т. 50. Кн. 1. Ленинград: Искусство, 1980.
- Шарлай Марта. «Мерзости плоти: о “Гамлете” Николая Коляды», 2017. Электронски извор: <<https://martha-sharlay.livejournal.com/198968.html>> 25.05.2022.
- Шкепу Мария. *Эстетика безобразного Карла Розенкранца*. Киев: Феникс, 2010.
- Шуваковић Мишко. *Параџрами њела / фиџуре*. Београд: Центар за ново позориште и игру, 2001.
- Щербакова Наталия. *Театральный феномен Николая Коляды*. Диссертация. Санкт-Петербург, 2013.
- Bruk Piter. *Prazni prostor*. Split: MH, 1972.
- Zaretski Robert. “Return of the grotesque”. *Aeon*, 2017. Электронски извор: <<https://aeon.co/essays/the-grotesque-is-back-but-this-time-noone-is-laughing>> 25.05.2022.

REFERENCES

- Arto Anttonen. *Pozorište i njegov dvojniki*. Beograd: Prosveta, 1971.
- Bahtin Mikhail. *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Zeptr Book World, 2000.
- Bakhtin Mikhail. *Stvaralaštvo Fransoa Rable i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Beograd: Nolit, 1978.
- Brandt Galina. «Plyaska pod nazvanjem “Gamlet”». *Peterburgskij teatral'nyj zhurnal* 3 (49), 2007. Elektroniski izvor: <<https://ptj.spb.ru/archive/49/premieres-49/plyaska-pod-nazvanjem-gamlet>> 25.05.2022.
- Brandt Galina. «Kak zhit'-to teper'?!» *Peterburgskij teatral'nyj zhurnal* 2 (40), 2005. Elektroniski izvor: <<https://ptj.spb.ru/archive/40/premieres-40/kak-zhit-to-teper>> 25.05.2022.
- Brandt Galina. «Narod, predavshij boga». *Peterburgskij teatral'nyj zhurnal* 2 (64), 2011. Elektroniski izvor: <<https://ptj.spb.ru/archive/64/class-of-player-64/narod-predavshij-boga>> 25.05.2022.
- Evreinov Nikolaj. *Demon teatral'nosti*. Moskva — Sankt-Peterburg: Letnij sad, 2002.
- Jevrejnov Nikolaj. *Teatar u životu* (izbor). Beograd: Foto Futura, 2021.
- Knebel' Mariya Osipovna. *O dejstvennom analize p'esy i roli*. Moskva: GITIS, 2021.
- Leman Hans-Tis. «Postdramaticeskij teatr». *Novoe literaturnoe obozrenie* 5, 2011. (Perevod vypolnen s nemeckogo YU. Lidermanom po izdaniyu: Lehmann Hans-Ties. Post-dramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verl. der Autoren, 1999. S. 27–28, 30–32, 35–41, 139–142, 241–244, 334–337.) Elektroniski izvor: <<https://magazines.gorky.media/nlo/2011/5/postdramaticeskij-teatr.html>> 25.05.2022.
- Lipoveckij Mark, Bojmers Birgit. *Performansy nasiliya: Literaturnye i teatral'nye eksperimenty «Novoj dramy»*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012.
- Ryasov Anatolij. «Zametki na smert' postdramaticeskogo teatra». *Praktiki i interpretacii: zhurnal filologicheskikh, obrazovatel'nyh i kul'turnyh issledovanij* 5/1 (2020): 18–33.
- Timofeeva Ekaterina. *Bad boy “Kolyada-teatra”*, Moskva: STD RF, Blog dlya nachinayushchih teatral'nyh kritikov “Start Ap”, 2021. Elektroniski izvor: <<http://stdrf.ru/syuzhety/106>> 25.05.2022.
- Tovstonogov Georgij. «Zerkalo sceny». Rybakov Yurij. (red.). *O professii rezhissera*. Т. 50. Кн. 1. Ленинград: Iskusstvo, 1980.
- Sharlay Marta. «Merzosti ploti: o “Gamlete” Nikolaya Kolyady», 2017. Elektroniski izvor: <<https://martha-sharlay.livejournal.com/198968.html>> 25.05.2022.

- Shcherbakova Nataliya. *Teatral'nyj fenomen Nikolaya Kolyady*. Dissertaciya. Sankt-Peterburg, 2013.
- Shkëpu Mariya. *Estetika bezobraznogo Karla Rozenkranca*. Kiev: Feniks, 2010.
- Šuvaković Miško. *Paragrami tela/figure*. Beograd: Centar za novo pozorishte i game, 2001.
- Voloshin Maksimilian. *Liki tvorčestva*. Leningrad: Nauka, 1988.
- Zaretski Robert. "Return of the grotesque". *Aeon*, 2017. Elektronski izvor: <<https://aeon.co/essays/the-grotesque-is-back-but-this-time-noone-is-laughing>> 25.05.2022.

Лана Екнич

КЛАССИКА НА СЦЕНЕ «КОЛЯДА-ТЕАТРА»

Резюме

В работе предлагается анализ постановок классических произведений на сцене „Коляда-театра“. Цель исследования — показать какими художественными приемами Коляда пользуется в своей режиссерской работе и как он переводит классические произведения на язык современности. Карнавальная культура и суровый гротеск являются основой данных спектаклей. Создание карнавального театра, провоцирующего, выворачивающего мир наизнанку, остраивающего самые разные явления и тем самым разоблачающего их, критикующего и просвящающего, но самое главное — дающего возможность зрителю нравственно возвыситься и усовершенствовать дух через катарсическое освобождение, — художественная задача Коляды.

Ключевые слова: Николай Коляда, „Коляда-театр“, классика, постдраматический театр, карнавал, гротеск, массовка, спектакль, ритуальность, насилие.

Александра Павловић

Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, Београд
pavlovic@unilib.bg.ac.rs

Aleksandra Pavlović

«Svetozar Marković» University Library, Belgrade
pavlovic@unilib.bg.ac.rs

*ЈЕСТ ХРИСТОС И АМЕТИСТОМ: КЉУЧ РАЗУМЕНИЈА
ЈОАНИКИЈА ГАЉАТОВСКОГ У ВЕНЦЛОВИЋЕВОЈ БЕСЕДИ
НА СРЕТЕЊЕ ГОСПОДЊЕ ИЗ 1743. ГОДИНЕ*

*CHRIST IS ALSO AN AMETHYST: IOANIKII GALATOVSKY'S
KEY TO UNDERSTANDING IN VENCLOVIĆ'S SERMON
ON THE PRESENTATION OF THE LORD FROM 1743*

У раду се анализира беседа *Сказаније недосјојноѡ Христѹ раба јеромонаха Гаврила Стефановича ѓоворено у славном ѓраду Коморану на Срејеније ѓосјодње* која се налази у рукописној књизи *Слова избранна*, завршеној 1743. године у Сентандреји. Беседа се посматра у односу на њен рускословенски предложак, истоимену беседу Јоаникија Гаљатовског (*Кључ разуменија* 1659) у контексту увођења његове теорије беседништва у нашу средину.

Кључне речи: барокна беседа, Гаврил Венцловић, *pietas literata*.

The paper analyzes The sermon *Tale of the Unworthy hieromonk Gavril Stefanović Unworthy slave of Christ spoken in the holy town of Komoran on The feast of presentation of Christ at the Temple*, which is found in the manuscript book *Slova izbranna*, completed in 1743 in Santandreja. The sermon is observed in relation to the Russian-Slavic proposal, the sermon of the same name by Ioanikii Galiatovskiy (1659) in the context of the introduction of his oratory theory in our milieu.

Key words: baroque sermon, Gavril Venclovic, *pietas literata*.

У *Гласнику Срјскоѡ ученоѡ друшћива* за 1887. годину Гаврило Витковић је објавио неколико Венцловићевих беседа, између осталих и *Сказаније недосјојноѡ Христѹ раба јеромонаха Гаврила Стефановича ѓоворено у славном ѓраду Коморану на Срејеније ѓосјодње, лејшо јо Христѹове рождасѹву 1739, Јеванђеље од Луке, ѓлава 2, Исаија 28* (Витковић 1887:

377–390). Говорена пред паством 1739, беседа се налази у Венцловићевој рукописној књизи *Слова избранна*, завршеној 1743. године у Сентандреји.¹ У књизи су сакупљене беседе Григорија Богослова, Јована Златослова, Лазара Барановича и „прочих“ и преведене, Венцловићевим речима, на „прост језик српски“. Међу другима значајно је заступљен Јоаникије Гаљатовски, чија је беседа истог наслова Венцловићев рускословенски предложак. Презета је из из темељног богословског дела Јоаникија Гаљатовског *Кључ разуменија* (1659, 1660, 1663, 1665) (Бида 1975). Са овим капиталним делом православног руског беседништва наш Венцловић се сусрео врло рано, могуће већ и раних година у Сентандреји. Као мало ко од ученика Кипријана Рачанина, Венцловић је преводио и са руског и са пољског (Витковић 1872: 158) те је добар део ове беседне књижевности XVII столећа српској среди ни управо он и пренео.

У науци је одавно уочен Венцловићев дар и његова оригиналност у погледу препознавања новина и модерности беседа Лазара Барановича и Јоаникија Гаљатовског (Миловановић 1981: 33–4). Препознају се како у склоности ка осавремењавању и ширењу репертоара беседе, где се, управо по савету Гаљатовског, основни текст беседе богати најразличитијим знањима (драго камење, животиње, птице, рибе, планете и сл.), тако и у прављењу избора из материјала који је преводио. Венцловић, наиме, не преводи дословно све. Тек понекад дословно, често сасвим слободно, он прати шта његови слушаоци очекују, какво знање им је потребно и прави изборе а неретко и мења постојећи редослед текста, прилагођавајући га практичним потребама. Управо стога, развијене интерполације које се налазе у његовим беседама представљају особеност у структуралном погледу: унутар беседа развијени делови чине такође посебне беседе, настале превасходно из практичних потреба пастве (видети и Стефановић Бановић 1982: 255–256) и ове интерполације сасвим су оригиналне. О потреби анализе оваквог састава такође је већ било речи (Миловановић 1981: 34). О овом поступку, додуше пре као мани или неком виду несистематичности, пише и Владан Јовановић у првој студији о Венцловићу објављеној 1911. у *Српском дијалектџолошком зборнику* („Гаврил Стефановић, Венцловић“). Барановичева *Труба*, је преведена али, пише Јовановић, „разбацано у разним зборницима“. Ипак, Јовановић закључује о Венцловићевом поступку као крајње практичном: беседе су се бирале по потреби и намени а преводиле или изостављале прилагођено потребама пастве (Јовановић 1911: 116–117). Последњих година појавило се неколико дисертација које се са различитих полазишта баве компарирањем Венцловићевих беседа са различитим предлошцима и односом према изворима (Анђелковић 2008; Стефановић-Бановић 2015). Такође, на примеру компарирања неколико беседа предложена је и типологија Венцловићевих допуна, где су се издвојила два основна тематска аспекта: катихетске поуке о библијским садр-

¹ Архив САНУ у Београду, сигн. 101 (137), л. 525 и даље.

жајима и полемике о православљу чине први, а практични савети пастви о исправном хришћанском животу други аспект (Стефановић 1982: 223). И празничне и теолошке и библијске теме, међутим, баш као и језик којим се служио, настају првенствено из потребе да се слушаоци, стицајем околности мање образовани од оних којима су говорили Гаљатовски и Баранович, просвете.

Питање Венцловићевих извора јесте и окосница оспоравања многих закључака који су се у науци извели у вези са његовим делом, највећим делом због преурањености далекосежних закључака и недовољног познавања извора.² Овоме треба додати и у најмању руку необичност поступка којим се писац неколиких књига о Венцловићу, Милорад Павић, руководио у приређивању Венцловићевих беседа, легенди, песама и сл. Читалац, па и онај професионални, тешко ће или готово никако ући у траг многим Венцловићевим записима из којих Павић обилато прави изводе.³ У овом смеру, када данас говоримо о Венцловићевим узорима и предлошцима, треба имати на уму и чињеницу да Венцловић пред собом није имао велику библиотеку из које би према склоности правио избор већ да је био приморан да се служи оним што је до њега некада чудним и необичним путевима успевало да дође.

Венцловићеве рукописне књиге и беседе биле су од утицаја међу савременицима тек на уском простору, пределима Сентандреје, Ђура и Коморана. Како у погледу чистог народног језика тако и књижевног материјала ово је дело игром случаја остало без заслуженог утицаја на токове књижевног развоја.

Обе беседе, она Гаљатовског и Венцловићева, у уводном делу доносе метафору о драгом камену, библијском „камену од угла“ који је, по сведочењу пророка Исаије, положен у темељ цркве на Сиону. Већ у уводном делу Венцловић се одваја од предлошка и шири мотив Сретења, уласка Богородице са Христом у Храм, причом о закону о породилјама (Левит 12), новом закону

Прилог 1

„Христос ево тај је камен“, пише Венцловић, „на комено се Хришћани темеље...“ (Витковић 1887: 378).

Уводни део, прича о свевидећем камену са седам очију, прича о греху цара Давида готово дословно су преузети, често доста проширени интерполацијама делова из Библије, који се, уосталом, и наводе. И затим следи низ поређења Христа са карбункулом („горећим угљем“), јасписом који

² Видети радове Челице Миловановић о Венцловићевом књижевном поступку (Миловановић 1981; Миловановић 1982).

³ Мислимо на избор из Венцловићевих легенди, беседа и песама које су се 1966. појавиле у издању Просвете под називом *Црни биво у срцу*.

„јед раствара“⁴ и „зауоставља крв“, сафиром који „бистри очи“, хрисолитом који отклања „сваку тугу, невољну бригу и дерт,⁵ гагатом који „брани од змије“, вермилионом који „чини човека смелим“, аметистом који разго-ни пијанство.⁶

Прилог 2

Поређење Христа са драгим камењем уводи у библијске историје, те се свако поређење односи на неку од старозаветних или новозаветних књига. Ови су делови код Венцловића током целе беседе значајно проширени. Тамо где се Гаљатовски само позове на библијски цитат, као на пример када беседу почиње мотивом постављања „камена од угла“ у Сиону из *Књи-же њорока Исаије* (Исаија 28, пролог Јеванђеља по Јовану (Јован 1) и мотивом Сретења, Венцловић развија причу законом о породиљама (Левит 12) и новим апостолским законом:

„И тај адет обашка женскога порода раскварише апостоли, рекоше: код Бога нема разазнања мушке ни женске феле, једно је то пред Богом, човек човек, за то једнако донос цркви и чинише по четрдесет дана, та мушком та о женском струку, један завичај нека је“ (Витковић 1887: 379).

Затим следе разраде и допуне истога типа: грешни попис цара Давида из Друге књиге Самуилове (II, 24), Откривење, Јеванђеље по Марку (16: 15), као и легенду о Јовану Богослову и отрованом путиру, Књигу Исуса Сираха, 27. псалм „Господ је видело моје и спасење моје, кога да се бојим?“. Саборну посланицу светог апостола Јакова, Давидов сукоб са Амонцима, Моавцима, Филистејсцима и Сирцима, о пијанцима у Првој посланици Коринћанима. Структура је међутим иста: библијски цитат, објашњење детаљније него у предлошку и практична поука. Управо је таква структура беседе Гаљатовског: тема се доводи у везу са библијским текстом који треба да „потврди“ и „подупре“ оно о чему се у беседи говори.

Венцловић посредно усваја теорију проповеди Јоаникија Гаљатовског, као и школе Кијевопечерске лавре. Према овој теорији проповедник треба да чита разне ствари како би у својој лектири налазио материјал за проповеди. Поред Библије и живота светих, те Отаца, Василија Великог, Григорија Богослова, Јована Златоустог, Атанасија, Теодорита, Јована Дамаскина, Јефрема и других, у лектири треба да се нађу историје и хронике разних области, те књиге о животињама, рибама, камењу, птицама, дрвећу и слично. Овде се налази материјал за проповеди, „на хвалу Богу, отпор јеретицима, подизање верних и спасење душе“ (Гаљатовски 1659: 498). Већ је у *Кључу разуменија* Јоаникија Гаљатовског могуће видети успостављање основног критеријума образовања језуитских школа, познатог под називом

⁴ Код Гаљатовског „јад“, „*лѣдъ ѡганѣтъ*“ (Галятовський 1975: 100).

⁵ Код Гаљатовског „меланхолију“, „*мелл(н)колѣю*“ (Галятовський 1975: 102).

⁶ Овај је део беседе објављен засебно под називом „Похвала драгом камењу“ у књизи Црни биво у срцу Милорада Павића (Павић 1966: 505).

pietas literata. Овај компромиса Хуманизма и Цркве омогућује имплементацију нехришћанског наслеђа у учење Цркве (Siedina 2017: fn 64), бољу едукацију, шире знање и темељно образовање. И овај „барокни наставни план и програм у православном духу“ (Chrissidis 2012: 91) успостављен је већ у школама братстава у Украјини и Белорусији, као и чувеној Славено-греко-латинској академији Јоаникија и Софронија Лихуда (1685) у Москви. Управо тако у Венцловићевим преводима беседа Гаљатовског налазимо драго камење, симболично представљање једанаест неба, херувимске хорове и планете, барокну симболику и алегорију, као и учење о Богородици, барокну мариологију. Ова барокна теорија писмености коју је Венцловић упознао у делу Гаљатовског о ширењу репертоара лектире из које се црпе примери који се наново поткрепљују доказима из Библије и светоотачких списа свакако је одговарала намери да, језиком разумљивим, објасни народ, прост и неук.

ЛИТЕРАТУРА

- Анђелковић Маја, *Пројеведи на Дан Христовој рођења у преводу и преради Гаврила Стефановића Венцловића*. Докторска дисертација. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2008.
- Венцловић Стефановић Гаврил. *Слова изабрана*. 1743: л. 525–535.
- Витковић Гаврило. „О књижевном раду јеромонаха Гаврила Стефановића“. Гласник Српског ученог друштва XXXIV (1872): 151–177.
- Витковић Гаврило. „Српски историјски и књижевни споменици“. Гласник Српског ученог друштва LXVII (1887): 369–450.
- Гаљатовски Јоаникиј. „Кључ разуменија“. Бида Константин. «Іоанікіј Галятовські і його „КлючъРазумѣнія“». *Пам'ятки української літератури і мови XVII-ого ст.* Ч. I. Рим: Видання Українського Католицького Університету Ім. Св. Климента Папи, 1975: 98–112.
- Галятовский Иоанникий. *Ключ разумения*. Киев: Тип. Киево-Печерской лавры, 1659. <<http://escriptorium.univer.kharkov.ua/handle/1237075002/363>> 15.03.2022.
- Јовановић Владан. „Гаврил Стефановић Венцловић“. *Српски дијалектолошки зборник II* (1911): 105–306.
- Миловановић Челица. „О изворима и књижевном поступку Гаврила Стефановића Венцловића“, *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик I* (1982): 5–17.
- Павић Милорад. *Црни биво у срцу*. Београд: Просвета, 1911.
- Стефановић Милеса. *Беседе, слова и поуке на Благовести у преводу и преради Гаврила Стефановића Венцловића*. Докторска дисертација. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2015.
- Chrissidis Nikolaos, “Greek teachers, Jesuit Curriculum, Russian Students: The Slavo-Greco-Latin Academy in Moscow in Historiographical Perspective”, *Kyivs'ka Akademiia* 10 (2012): 90–116.
- Siedina Giovanna. *Horace in the Kyev Mohylanian Poetics (17th — First Half of the 18th Century): Poetic Theory, Metrics, Lyric Poetry*. Firenze: Firenze University Press, 2017.

REFERENCES

- Andelković Maja, *Propovedi na Dan Hristovog rođenja u prevodu i preradi Gavrila Stefanovića Venclovića*. Doktorska disertacija. Beograd: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, 2008.

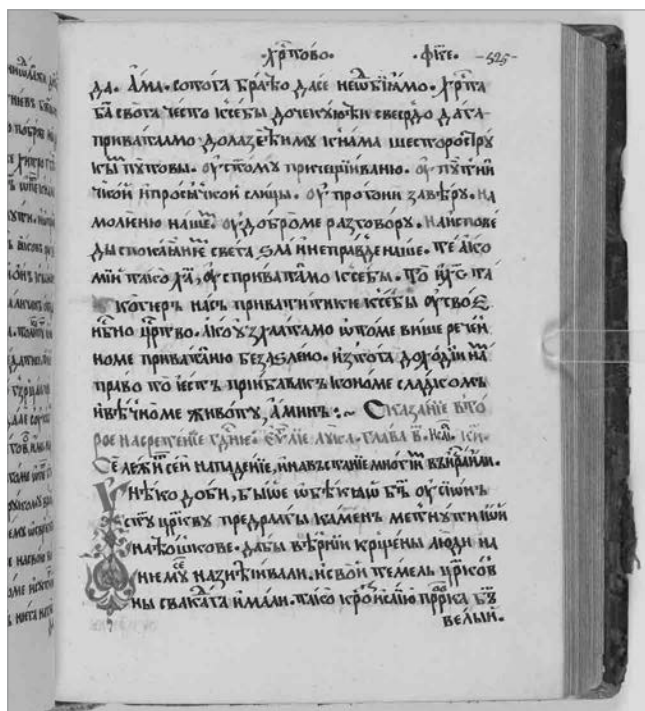
- Chrissidis Nikolaos, "Greek teachers, Jesuit Curriculum, Russian Students: The Slavo-Greco-Latin Academy in Moscow in Historiographical Perspective", *Kyivs'ka Akademiia* 10 (2012): 90–116.
- Galjатовski Joanikij. *Ključ razumenija*. Bida Konstantin. «Ioanikij Galyatovs'kij i jogo "Klyuch Razumenija"». *Pamyatki ukraïns'koï literaturi i movi XVII-ogo st.* CH I. Rim: Vidannya Ukraïns'kogo Katolič'kogo Universitetu Im. Sv. Klimenta Papi, 1975: 98–112.
- Galyatovskij Ioannikij. *Klyuch razumenija*. Kiev: Tip. Kievo-Pecherskoj lavry, 1659. <<http://escriptorium.univer.kharkov.ua/handle/1237075002/363>> 15.03.2022.
- Jovanović Vladan. „Gavril Stefanović Venclović“. *Srpski dijalektološki zbornik* II (1911): 105–306.
- Milovanović Čelica. „O izvorima i književnom postupku Gavrila Stefanovića Venclovića“, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik* 1 (1982): 5–17.
- Pavić Milorad. *Crni bivo u srcu*. Beograd: Prosveta, 1911.
- Siedina Giovanna. *Horace in the Kyev Mohylanian Poetics (17th — First Half of the 18th Century): Poetic Theory, Metrics, Lyric Poetry*. Firenze: Firenze University Press, 2017.
- Stefanović Mileša. *Besede, slova i pouke na Blagovesti u prevodu i preradi Gavrila Stefanovića Venclovića*. Doktorska disertacija. Beograd: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, 2015.
- Venclović Stefanović Gavril. *Slova izbranna*. 1745, I. 525–535.
- Vitković Gavriilo. „O književnom radu jeromonaha Gavrila Stefanovića“. *Glasnik Srpskog učenog društva XXXIV* (1872): 151–177.
- Vitković Gavriilo. „Srpski istorijski i književni spomenici“. *Glasnik Srpskog učenog društva LXVII* (1887): 369–450.

ПРИЛОЗИ

Прилог 1: Беседа на Сређење Гојодње, Гаљатовски, 1659



Прилог 2: Венцловић, *Слова избранна* 1743, л 525



Aleksandra Pavlović

*CHRIST IS ALSO AN AMETHYST: IOANIKIJ GALATOVSKY'S KEY
TO UNDERSTANDING IN VENCLOVIĆ'S SERMON ON THE PRESENTATION
OF THE LORD FROM 1743*

Summary

This paper observes the well-known Gavril Stefanovic Venclović's *Sermon on the presentation of the Lord* (1739) as a sermon written and based on a sermon of the same name by Ioanikii Galiatovskiy (1659). We notice some of the peculiarities in Venclović's sermon, above all in the very structure of the sermon. With the desire to enlighten the audience the sermon introduces some of the baroque elements, such as very diverse content. This already points to the basic criterion of education, known as *pietas literata* for the very first time in our literature.

Key words: baroque sermon, Gavril Venclović, *pietas literata*.

Андрей Устинов
Center for Open Studies (San Francisco)
abooks@gmail.com

Игорь Лошилов
Институт филологии СО РАН (Новосибирск)
loshch@yandex.ru

Andrei Ustinov
Center for Open Studies (San Francisco)
abooks@gmail.com

Igor' Loshchilov
Institute of Philology, Russian Academy of Sciences (Novosibirsk)
loshch@yandex.ru

СУДЬБА И ГИБЕЛЬ ЖЕНЩИНЫ-ПОЭТА:
МАТЕРИАЛЫ К ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ ТАТЬЯНЫ
ЕФИМЕНКО

THE LIFE AND DEATH OF A WOMAN POET:
MATERIALS TOWARDS LITERARY BIOGRAPHY OF
TAT'IANA EFIMENKO

Работа посвящена творчеству и драматической судьбе Татьяны Ефименко, автора поэтической книги *Жадное сердце* (Петроград, 1916). Впервые собраны прижизненные рецензии и отклики на эту книгу, воспроизводится иконографический материал (фотографии Ефименко из ее сохранившегося архива), приводятся ретроспекции и некрологи, по которым воссоздается трагическая гибель героини статьи, убитой вместе с матерью, этнографом и историком Александрой Ефименко, крестьянами 18 декабря 1918 года при невыясненных обстоятельствах.

Ключевые слова: Татьяна Ефименко, русская поэзия XX века, женская поэзия, акмеизм, литературные школы и влияния.

The publication presents literary work and dramatic fate of Tatiana Efimenko, the author of a book of poetry *The Greedy Heart* (Petrograd, 1916). The reviews and responses to her book are collected here for the first time, along with the photographs from what survived of her papers and retrospections. The collected obituaries allow to reconstruct Efimenko's life and tragic death. She was killed together with her mother, ethnographer

and historian Alexandra Efimenko, by peasants on December 18, 1918 under unexplained circumstances.

Key words: Tatiana Efimenko, Russian poetry of the 20th century, women's poetry, acmeism, literary schools and influences.

*Чужая совесть не тоскует
А только вяжет тайный грех.
В своей же — только страх таится
На всех отрезанных путях.*

Михаил Ларионов

В истории русской поэзии положение поэтессы и рассказчицы Татьяны Ефименко (1896–1918) было адекватно определено в малоизвестной, но оттого ничуть не менее ценной антологии *Сто одна поэтесса Серебряного века*, составленной Михаилом Гаспаровым, Ольгой Кушлиной и Татьяной Никольской, несмотря на ошибку в указании года ее рождения — «1888» вместо верного «1896» — и неназывание Харківa (Харькова), города, где она родилась¹:

Татьяна Петровна Ефименко (1896–1918), дочь Александры Яковлевны Ефименко, историка и этнографа, автора работ о роли женщины в крестьянской семье. Татьяна с детства писала стихи и прозу. В 1910-е гг. ее произведения охотно печатали такие различные журналы, как «Русская Мысль» и «Нива», «Вестник Европы» и «Родник», «Русское богатство» и «Всходы». Вышедший в 1916 г. сборник стихов Ефименко «Жадное сердце»² привлек внимание критики редкими для представительниц Серебряного века темами — воспеванием тепла домашнего очага, крестьянского хозяйства, простой, не знающей противоречий любви. Проникнутые пантеистическим мировоззрением пасторали Ефименко преобразуют рефлексирующего горожанина XX века в мирного поселянина времен Гесиода, растворяющегося в окружающих предметах и природе.

Развиться незаурядному таланту Ефименко не удалось. Во время Гражданской войны поэтесса была зверски убита бандитами. (*Сто одна...* 2000: 87).

Несмотря на то, что Ефименко неизменно проходит по «женскому департаменту» русского поэтического подъема начала XX века, с одной стороны, как «разработчица» тех «женских тем», которые оставили равнодуш-

¹ Книга вышла в свет во второй половине декабря 1915 г.: «Ефименко, Т. Жадное сердце. Стихи. ПГ. 1916. Тип. А. Лавров и К° (ул. Гоголя, 9). 8° (15×24). 61+III с. Вес 10 л<отов>. 500 экз.» (Книжная летопись (Петроград). 1915. №49 (19 декабря): 5). Ср.: Гельперин 1992: 247.

² Ср. в схолии Р. Тименчика о Ефименко: «Ее не раз противопоставляли Ахматовой». (Тименчик 2006: 502). Здесь же приведена оговорка А. Смирнова о невозможности «влиянии» Ахматовой на Ефименко, но оставлено за кадром другое наблюдение о стихах *Жадного сердца*: «Первое, что поражает в них, это — глубокая самобытность. Единственное влияние, которое можно предположить, это — влияние М<ихаила> Кузмина. Да и оно отражается не на содержании стихов или их внутреннем строе, но лишь на слогe (просто-та и ясность строения фразы) и, пожалуй, еще на некоторых чисто внешних приемах» (см. № 3 в разделе «Некрологи»).

ной Анну Ахматову³, а с другой — как предшественница Марии Шкапской, с ее регулярными экскурсами в дискурс «материнства», она всё же оказывается в иной плоскости литературного творчества, не ограниченно-го условностями, и, тем пуще, эмоциональностью собственно «женского высказывания». Владимир Пяст в своих мемуарах «Встречи» невероятным образом записал ее в ученицы Александра Кондратьева:

А. А. Кондратьев был постоянным посетителем Фёдора Сологуба. От его, Кондратьевских, стихов веяло почти столь же подлинным чутьем праэллинической культуры, как от Городецкого — праславянской. Только по форме они значительно стояли ниже: форма эта была слишком прилизанной, очень «зависимой» от литературных традиций. Его последовательницей, ближе к нашим дням, была молодая, пожалуй, более талантливая, чем ее ближайший предшественник на этом пути, поэтесса Татьяна Ефименко. Ее книга стихов вышла во время войны. Спасаясь от туберкулеза, она путешествовала на лошадях по башкирским степям в течение одного лета. (Пяст 1997: 65–66).

Стоит напомнить, что до Великой Войны Ефименко провела полтора года в Париже, где, в частности, изучала поэзию — вот почему совершенно уместна оговорка петроградского критика, который отмечал в «Журнале журналов»: «Явление Ефименко в русской поэзии — соответствует Фр<ансису> Жамму, принесшему в полуалександрийскую, полуисторическую современную французскую поэзию глубину и искренность простых переживаний жителя деревни и спокойную мудрость ее, вместе с грубоватой, но странно неотъемлемой от содержания своеобразной, подлинно поэтической формой»⁴.

Учитывая значение поэзии Франсиса Жамма для петербургских акмеистов, в первую очередь, для другого уроженца Украины Владимира Нарбута, нельзя не отметить пронизательное наблюдение Сергея Городецкого, в недавнем прошлом одного из синдиков столичного «Цеха Поэтов», о книге Ефименко *Жадное сердце* в тифлисском журнале *Ars*, когда он пишет, что «в чисто лирической теме, автор остается верным живому миру природы и вещей во всём, в цветах и в плодах, в домашней утвари, в обстановке комнат, находя язык для выражения душевной жизни. Такой метод принят акмеизмом, и Т. Ефименко может быть причислена к этой школе»⁵.

Получается, что значение ее творчества не подлежит определению только в рамках «женской поэзии», хотя она, безусловно, была одним из та-

³ Ср. в схолии Р. Тименчика о Ефименко: «Ее не раз противопоставляли Ахматовой». (Тименчик 2006: 502). Здесь же приведена оговорка А. Смирнова о невозможности «влиятельности» Ахматовой на Ефименко, но оставлено за кадром другое наблюдение о стихах *Жадного сердца*: «Первое, что поражает в них, это — глубокая самобытность. Единственное влияние, которое можно предположить, это — влияние М<ихаила> Кузмина. Да и оно отражается не на содержании стихов или их внутреннем строе, но лишь на слоге (простота и ясность строения фразы) и, пожалуй, еще на некоторых чисто внешних приемах» (см. № 3 в разделе «Некрологи»).

⁴ См. № 6 в разделе «Отзывы».

⁵ См. № 8 в разделе «Отзывы».

лантливейших представителей оной. В сознании современников ее лишь отчасти реализовавшийся талант и ранняя гибель стали одной из наиболее осязаемых в ряду «жертв утренних» русской поэзии, если воспользоваться нечетким определением Георгия Шенгели. Не случайно и то, что тот же Пяст проводил параллель между ее гибелью и убийством Леонида Семёнова, а то, что ее имя оказалось забыто — с невспоминанием Александра Кондратьева:

К сожалению, целебный воздух Башкирии не помог через два года после этого против руки убийц, покончивших с нею и ее матерью, известным историком А. Я. Ефименко, и покончивших очень схоже с тем, как другие убийцы покончили с товарищем А. А. Кондратьева по университету и литературному кружку в нем, а также и по первым печатным опытам (оба — в «Новом Пути») — Леонидом Семёновым.

Но — удивительное дело! А. А. Кондратьев сам тоже бесследно исчез в военную или послевоенную <имеется в виду Великая Война. — А. У., И. Л.> пору. Удивительно, что нигде никаких сведений о нем нет. Что никто (за исключением автора этих строк), по-видимому, и в печати о нем не вспомнил.

Отчасти потому, что Кондратьев с самого начала самоопределился как один из *deorum minorum*. Однако на его долю выпало несколько успехов в продолжение его недолгой литературной дороги. Один из них — премия (единственная, выданная за стихи!) на конкурсе 1906 года, устроенном «Золотым Руном». Писали стихи и рассказы на тему «Диавол». По рассказам первая премия была присуждена *ex aequo* А. М. Ремизову и М. А. Кузмину.

Стихи и рассказы посылались под девизами, - но — *ex unquibus — leones*⁶. (Пяст 1997: 66).

В равной мере, и на долю Ефименко выпала премия в московском «конкурсе русской лирики имени С. Я. Надсона»⁷. Как ни парадоксально, но именно это событие стало точкой отсчета в ее литературной деятельности. Собственно этот временной промежуток — между анонсированной 2 апреля 1913 года победой в творческом поединке и жестокосердным убийством крестьянами, громившими хутор⁸ в ночь на 18 декабря 1918-го, — целиком вместил в себя творческую биографию и недолгое признание женщины-поэта Татьяны Ефименко.

⁶ Из выражения “Tanquam ex unque leonem” — «лев узнается по его когтям» (*лат.*).

⁷ См. № 1 в разделе «Отзывы».

⁸ В имении А. В. Колокольцевой недалеко от слободы Писаревка Волчанского уезда Харьковской губернии.

0. СТИХОТВОРЕНИЯ

Публикуемая здесь выборка стихотворений Татьяны Ефименко была сделана Михаилом Леоновичем Гаспаровым и передана им в распоряжение А. Устинова ровно 30 лет назад, в самом конце 1992 года. Гаспаров писал о ней и напечатал стихотворения Ефименко в двух антологиях: «Русская поэзия “серебряного века”, 1890–1917» (М., 1993: 752–754) и «Сто одна поэтесса Серебряного века» (СПб., 2000: 87–88). Даты стихотворений из сборника «Жадное сердце» были восстановлены им по рукописям. Оригинальная машинопись Гаспарова сохраняется.

Т. ЕФИМЕНКО. Жадное сердце. П., 1916

* * *

Я хлеб и мед носила Пану в лес,
Плела венки домашним нашим ларам,
И коз пасла, пока лазурь небес
Не крылась пеплом серым за пожаром.

Но те часы беспечные прошли,
И в круг забот ввела меня Венера:
Я тку холсты и мою на мели,
Знакомы мне в хозяйстве вес и мера.

Зажжен очаг... Мой друг берет свирель.
За трудным днем минуты ласк ленивы,
Но наш союз скрепляет колыбель,
Сплетенная из веток гибкой ивы.

* * *

Веселый фавн, изваянный убого
Пастушеским ножом,
Меж двух олив у моего порога
Ты охраняешь дом.

Когда заря потонет в синем мраке
Гирляндой желтых роз, –
Несу тебе я хлеб, вино и маки,
И сыр домашних коз.

Храни мой дом, храни меня и друга:
Жилище от огня,
Его — от ран, страданий и недуга,
От ревности — меня.

УШЕДШЕМУ

Дом будет на холме, где славный солнцепек,
Куда достанет втер с моря.

Там каплями янтарь на всех стволах натек
И на некрашеном заборе.

Там будет бегать пес по заячьим следам
В лесу, расчищенном, сосновом.

Там я себя тебе бестрепетно отдам
С моей душой и домом новым.

Но ты не хочешь нас, я знаю, ты далек,
Мой пес тебя не встретит лаем.

Напрасно в сердце днем и ночью огонек,
Как у икон, непотухаем.

Ты дорог мне еще, враждебный и чужой,
Знакомец с взглядом незнакомым,
Отвергнувший меня, с больной моей душой
И полным солнца новым домом.

Ты дорог мне всегда, но ты далек уже.

Пусть всё пережитое свято,

Но скорбь последних лет, как камень на меже,
Нас разграничившей когда-то.

2.V.1915

* * *

Как нежность наших слов — острей и глубже зла
Меня затрагивает больно.

Мы вечер проведем у общего стола,
И этого уже довольно.

К чему иллюзией минутною дразнить
Насторожившуюся душу.

Я не порву меня опутавшую нить
И свой покой я не нарушу.

Часы прилежные размеренного дня
Благоразумие — награда.

Так жизнь течете моя, и так влечете меня
Туда, где выбора не надо.

Так свой сама себе я выбрала удел,
Давно, всегда желанный тайно.

И если взгляде мой Вась и Ваше проглядел,
То ведь и это не случайно.

* * *

Дай мне детей; а если не так, я умираю.
Бытие, гл. 30.

Немилый день сквозь шторы натекает,
И вещи означаются, как пятна
Зеленой сырости на потолок подвала.
Там мимо стула кинуто белье,
Здесь платье смятое и туфли вверх подошвой.
Вчера опять простились мы надолго,
Опять расстались быстро, как чужие,
И Ваши пальцы вовсе не дрожали.
Раскидано всё платье и белье.
Ах, не было любовного свиданья,
Ах, не было и никогда не будет...
Расставить надо вещи все в порядке,
Чтобы смешной в своих глазах не быть.

Брожу, как кошка в опустевшей даче.
За что возьмусь — не знаю, как поставить.
Холодный будень душу расслабляет,
Ей не сдержать всплывающей тоски.
С усилием беру Святую книгу,
И пальцы изнемогшие ложатся
На Библию, как бледные лучи
Вокруг креста. И со страниц поблекших
Далекий шепот слышу я Рахили.

Тысячелетья сразу расступились.
Пески пустыни лижут темный войлок.
Из-под шатра, из спальни слышен шепот:
«Дай мне дитя, иначе я умру».
И голос скорбный, гневный отвечает:
«Безумная!..» И сердце плачет, плачет,
Безумное от двух своих скорбей.

27–28.VIII.1915

* * *

Дни бирюзовые и дни в игре топазов,
Гроза лиловая, упавшая над днем,
Лепное облако, крылом тяжелым смазав,
Две груши старые, которые мы гнем
Доской качельною, врезаясь в воздух вешний,
Сад, полный розовой и черною черешней,
Балконы белые вкруг дома с трех сторон,
А дом с балконами в озерах повторен,
Нас провожающий в траве ручей свирельный —
Всё это радостью дарит такую цельной,

Что сердце светлое не хочет знать иных.
 Всё это: комната и бой часов стенных,
 И груши старые, и дуб с листвою жесткой,
 И месяц, в озере лежащий белой блестящей,
 Мой рай сегодняшний, мой ласковый приют,
 Где снов не ведают и страстных слез не льют.

* * *

Печаль, я не вернусь в твой дом, к твоим дверям.
 Не сяду за столом,
 Где ветра тихий стон немолчен и упрям,
 Как память о былом.

Я не войду в твой сад, где множество следов
 Проходят, не сходясь.
 Где грустный мирт растет для девушек и вдов
 И терний злая вязь,

Где голубой восток и запад вечно ал,
 Где тусклый спит канал,
 Где хорошо тому, кто знал, но не желал,
 Или совсем не знал.

Желаний тайных зов в душ моей упрям,
 Как водопад под льдом.
 Печаль, я не вернусь к немым твоим дверям,
 И не войду в твой дом.

1912

* * *

От камней дышит сыростью,
 Их солнце не прогрело.
 Цветы смешные выросли
 У темного предела.

Плетусь я за прохожими,
 И дня так пыльно пламя,
 А над церквами божьими
 Леса стоят углами.

И лестница привешена
 От купола сквозная.
 Душа моя утешена,
 А чем — сама не знаю.

Наш двор, колодец вычищен,
 Там цветик и прохлада.
 На зов никто не выскочите,
 И звать совсем не надо.

5.III.1915

* * *

Я не могу роптать на тебя, Боже,
 Ты дал мне так много.
 Ясна моя дорога.
 Ты посадил весной барвинки
 на моей тропинке,
 а осенью рябины.
 В школе меня не бранил учитель,
 любовь моя была не мучительная,
 ясна моя дорога,
 Ты дал мне многое.
 А между тем мне чего-то недостает.
 Плачет сердце мое –
 какое-то к нему прикоснулось острие.
 Утренние золотые зори, вечерние кровавые,
 облака в голубых оправках,
 березы в зеленых шарфах,
 жилистые дубы, легкие цветы, –
 этого достаточно для святых,
 или больных, или усталых,
 а для меня мало.

Неизданные стихи из ЦГАЛИ, 2259:

* * *

Бор,
 странно говорить о тебе обыкновенными словами.
 Еловые стволы,
 странно быть такой маленькой меж вами и с вами.
 Что общего между нами?
 Ваши мысли не злы.
 Вы никогда не говорите ничего злого
 И никакого ничтожного слова,
 ничего такого,
 что я делаю каждый день.
 Бор,
 прости меня, великий, что я люблю тебя.
 Зеленые облака — изумрудная пена.
 Ты указываешь на меня огромными членами.
 Зеленая арфа, ты смеешься надо мною,
 а каждой веткой мог бы убить звеня, меня.
 Бор,
 Прости, что я говорю о тебе обыкновенными словами,
 прости, что так мало общего между нами.

13.II.1914

* * *

Имя мое забудут и отчество
 Через какие-нибудь пятьдесят лет!
 Но разве глубже будет тогда мое одиночество?
 Думаю, что нет.
 Хотелось бы мне быть похороненной в Италии:
 Там всё это совсем иначе.
 На могилах растут лилии и далии,
 И могилы похожи на дачи.
 Я бы смотрела на свет глазами цветочными,
 А цветы ведь не чувствуют одиночества.
 И было бы мне безразлично очень,
 Что не знают моего имени и отчества.

1914

* * *

Пусть между нами душевный холод,
 Это хорошо.
 Пусть одинокий вечер мой долог,
 Это хорошо.
 Пусть проживу я издали, сбоку,
 Это хорошо.
 Все дорогое спрячу глубоко,
 Это хорошо.
 Не зачерпнув ни разу от жизни
 Полным ковшом.
 Пусть я умру не больной, не капризной.
 Это хорошо.

8.I.1914

* * *

Нельзя минут, нельзя сберечь.
 О как возможности убоги.
 У наших взглядов, наших встреч
 Такие дальние дороги.
 Погаснет жертвенный огонь,
 Потянет ветер из пустыни.
 Моя горячая ладонь
 От жадных губ твоих остынет.
 И вот опять как в первый раз
 Стыдом и страхом мы объаты,
 Земля проклятая за нас
 Взгорбила каменные скаты.

Ты никнешь к ней лицом, плечом,
 И я раскаяньем сгораю.
 А ангел огненным мечом
 Уж пересек дорогу к раю.

25.VI.1915

* * *

Чтоб в лицо дышало поле
 И сад,
 Чтоб не ищущий, безвольный
 Был взгляд,
 Чтобы теплые ладони
 Золотил медовый зной,
 Чтоб никто не знал, не понял,
 Не хотел побыть со мной.

Оттого, что страсть не ранит
 В глуши.

Даль степная не затянет
 Души.

Оттого, что сад словами
 Не измучает со зла,
 Оттого, что долго с Вами
 Я несчастлива была.

25.XII.1916

* * *

Сердце готово поддаться бессилью
 И лени злой.
 Время украсило комнаты пылью,
 Словно золой.
 Холодно, скучно. Не дышат каминов
 Черные рты.
 Окна передней и мезонина
 Не заперты.
 Пусто в столовой, побита посуда,
 В спальне темно.
 Грустно ли будет уйти отсюда
 Или уже всё равно?

2.II.1913

КНИГАМ

Только здесь в переплетах потертых
 Так прекрасны сердца и слова.
 В благороднейшем обществе мертвых,
 Только здесь я светла и жива.

Нет мне вше и слаще почета,
 Как отдать мертвецам свои дни.
 Но и здесь нахватает чего-то:
 Не того ли, что я — не они?

24.IV.1913

* * *

Походка ласковая кошек.
 Пусть дни идут такой походкой,
 И перед печкой сядут тоже
 К моей руке, нагой и кроткой.

Пусть шурят глаз своих топазы,
 Мурлычат медленно на пламя.
 Которое, поднявшись сразу,
 Гримасничает перед нами.

То лентой вьет, то брызжет пеной,
 Растянет рот свой или сузит.
 Скорей дадим ему полено,
 А то оно еще укусит.

А я боюсь всего, что грубо,
 А я хочу всего, что тихо.
 Пускай висит в передней шуба,
 Как усмиренная волчиха.

На перекрестках люди злые,
 Я здесь останусь в теплых теньях
 И все вас, дни мои былые,
 Баюкать буду да коленях.

8.XII.1913

* * *

В сентябре и день разлуки недалек.
 В мезонине протекает потолок.
 Он весь источен.
 Обойдемся без любовных драм.
 Если погрустим по вечерам,
 То ведь не очень.
 Было б лучше раньше оборвать.
 Холодная, холодная кровать
 Без одеяла.
 Пауки в углу от пыли седом,
 Я боюсь, как бы любовь меня потом
 Не пугала...

* * *

Один человек не любит меня давно,
 А мне это не всё равно.

 Взаимных антипатий крепкая нить,
 Я все думаю: почему б меня не любить?
 Может быть, что-нибудь изменить?

 Иначе одеваться? Больше молчать?
 Другими духами душиться начать?
 Ведь духи — это для некоторых, как печать.

 Хотя я этого человека не люблю,
 Но из-за него я плохо сплю,
 Неужели себя не переломлю?

 Между нами непроницаемая стена,
 И душа моя для него темна.
 Постараюсь думать, что это его вина.

 Что он воспринимает только верхи.
 Буду употреблять те же духи
 И писать стихи.

23.XII.1913

* * *

Кого-то хорошо отпевают в церкви,
 А для него звуки сгладились и краски померкли.
 Как это странно — умереть!
 Можно ли не есть, не пить, не читать, не гореть.
 Все кажется, что мертвый спит на горе.

Но я предпочитаю жить дома.
Я очень люблю всё, что знакомо:
Такая приятная в этом лень и истома.

В церкви звонят три часа подряд.
У кошки родилось шестеро, их убить хотят,
Но я не дам топить котят.

Их маленькие души еще темны.
Пусть от узнают свет солнца и луны,
Чтоб на том свете им могли сниться сны.

24.XII.1913

* * *

Губы дрожащие шепчут бессвязно слова.
Стала как маятник гулкой моя голова.
Тонкие пальцы лампадку удержат едва.

День этот выпью как чашу с полынной водой.
Крепок ее освежающий душу настой.
Великомученик или угодник святой,

Ныне не помню. Я смерть свою в книге нашла,
Это письмо я нечаянно, Боже, прочла,
С первого взгляда внезапно я всё поняла.

Так под косою внезапно ложится трава.
Падает птица: жила и уже нежива,
Только дымится чуть-чуть вдалеке синева.

Вот почему он теперь мне в глаза не глядит.
Вот почему он бывает угрюм и сердит.
Вот почему он из дому куда-то спешит.

Я не любима, другая любима теперь.
Передо мною открыта в грядущее дверь.
В страны несчастий, болезней, дождей и потерь.

Надо идти. В этом доме мне нечего ждать.
Ведь примиренья сюда не сойдет благодать.
В душу мою. Только их я хочу повидать.

Раненый просит осколок из тела вернуть.
Хочет калека на отнятый палец взглянуть.
И умирающий видит весь жизненный путь.

Так и меня острота этой боли влечет.
Их я увижу, и взгляд, мой их взгляды прочтет.
Праздник мой кончен, и подан мучительный счет.

21.X.1917

І. ОТЗЫВЫ

1.

Премированные поэты

2-го апреля с. г. состоялось второе, окончательное собрание членов жюри конкурса русской лирики имени С. Я. Надсона.

Присутствовали все находящиеся в Москве члены жюри: В. Я. Брюсов, И. А. Белоусов, В. В. Вересаев, М. П. Гальперин, С. А. Кречетов и А. А. Чумаченко.

Всего было прислано на конкурс 782 рукописи, заключавших 5,026 стихотворений. Из этих рукописей 84 оставлены без рассмотрения за несоблюдение правил конкурса.

Художественный уровень присланных стихотворений оказался очень невысоким. Жюри не сочло возможным присудить кому-либо 1-ю премию в 100 руб. Вторые премии по 50 рублей присуждены четырем авторам; хотя произведения их имеют много недостатков, но из всех присланных они, по мнению жюри, наилучшие.

Авторами премированных произведений по вскрытию конвертов с девизами оказались:

Г-жи: Т. П. Ефименко (С.-Петербург), М. Б. Вериги (Одесса) и гг. Г. Анфилов (Москва) и А. Диесперов (Москва).

Кроме того, присуждены одобрительные отзывы гг. Н. С. Ашукину (Москва), П. С. Лебединскому (Саратов), С. О. Губер-Гриц (Бердянск), Э. Я. Герману (Одесса) и неизвестному автору стихотворений «Олоферн», «Зибелю», и др., не приложившему к рукописи конверта с девизом и именем.

Рукописи и конверты с именами авторов, не удостоенных премии, подвергнуты уничтожению в присутствии членов жюри.

Московская газета. 1913. № 246, 8 апреля. С. 5.

2.

Литературные наброски

Среди литературных новинок выделяется книга Е. Замятина «Уездное». Очень своеобразна форма ее, этот колоритный, яркий стиль, русский, слишком русский, с необычными словами, с характерной фразеологией, иногда не без вывертов, но всегда искусный не меньше, чем искусственный, сочный и свежий, как наливной плод. <...> В быстром темпе ведет он свое повествование, в немногих штрихах умеет намечать оригинальные человеческие образы и души, уверенной кистью набрасывает свои мазки. Несомненно, как мастер, входит он своей книгой в нашу художественную литературу, с очень индивидуальной физиономией, с живым и самоцветным талантом.

Теперь трудно писать дурные стихи. Такого совершенства достигла их техника, столько виртуозной игры развили современные маэстро версификации, что надо только не уходить от признанных образцов, для того чтобы свободно чувствовать себя в области рифмы и ритма. И даже получился какой-то общий резервуар тем и настроений, из которого черпают все служители Аполлона; возникли объективные всем принадлежащие сюжеты, манеры и приемы, — собственность без собственника, что-то безличное, гладкое, иногда внешне безукоризненное, но внутренне бездушное. Точно создалась некая объективная талантливость, общедоступный уровень ее, нивелирующей отдельные творческие силы, — лучше сказать, даже совсем не требующий личного творчества. И звонкой струей текут, текут изобильные стихи; но так и остаются они только стихами, и не чувствуется, чтобы у самих стихотворцев было что-нибудь за стихом, за душой. В звучной пустоте откликается эхо, и гулко катится оно из одной книжки в другую, из другой в третью, и ни один из этих отголосков всеобщего голоса ни к чему не обязывает, и несамостоятельные певцы, хористы поэзии, даже как будто и сами не требуют, чтобы их принимали всерьез, чтобы на них смотрели не только как на специалистов и техников.

Оттого приятно встретить такие стихотворения, в которых и за которыми слышится внутренний мир, поэзия как жизнь, а не как специальность, собственное, сердцем выношенное мирозерцание. В скромной книжке г-жи Т. Ефименко «Жадное сердце» нам почуялись именно такие, одушевленные, а не просто слаженные стихи. Не только достигают они значительной внешней высоты и радуют слух тихой гармонией, мягкостью и силой своего особого тембра, но, в органической связи с этим, дают и подлинную лирику, искреннюю исповедь женского сердца. Видна, правда, и та школа, которую прошла поэтесса, но так благородна эта школа и выбор ее так внутренне исходит из собственных симпатий и наклоностей автора, что отпадает всякий оттенок ученичества и не нарушаются права инициативы. Г-жа Ефименко училась, так сказать, в «Афинской школе»: она возлюбила античность, но вошла в нее не как археолог, а с живою, с современной душой; в торжественных и простых формах Эллады, какого-то старинного благолепия, священной домовитости нашла она наиболее подходящее выражение для своего теперешнего, сердца, для своих нынешних женских интересов.

Веселый фавн, изваянный убого
 Пастушеским ножом,
 Меж двух олив у моего порога
 Ты охраняешь дом.
 Когда заря потонет в синем мраке
 Гирляндой желтых роз, —
 Несу тебе я хлеб, вино и маки,
 И сыр домашних коз.
 Храни мой дом, храни меня и друга:

Жилище от огня,
Его — от ран, страданий и недуга,
От ревности — меня.

Ведь это — вечно-женское, ведь это — специфическая озабоченность, понятная женщинам всех культур и веков. И «наш союз скрепляет колыбель, сплетенная из веток гибкой ивы»; и «дом убрала я, гирлянды привесила к ларам, в чистом источнике вымыла ноги нагие; в новом жилище меня охраняйте, как в старом, боги огня и рождения, боги благие»; и «к родным в село, на праздник, неохотно я выхожу, трудам своим верна; зато, как шелк, тонки мои полотна и ломаются амбары от зерна», — всё это представляет собою не только античную идиллию, но и постоянный идеал женщины, как женщины. В разных формах остается та же сущность. Но г-же Т. Ефименко так дорога именно древняя форма, что последняя проникает у нее даже в современную, и получается смешение стилей; замечательно, однако, что не только не сетуешь за это на автора, но и с какою-то эстетической удовлетворенностью принимаешь эти внешние анахронизмы, — так искупаются они единством внутреннего стиля, т. е. неисправимой склонностью души к прежнему обиходу и укладу жизни.

Приди ко мне, как друг, приветливый, простой,
И труд мой похвали, и у окна постой,
И сам цветов нарежь, и сам воды налей
В кувшин, где в старину хранился лишь елей.
Смотри — уж стол накрыт: как бел и серебрист
В тени, где сонный лавр и синий остролист.
На блюде мед и лед, чтоб жар смягчить дневной,
И узкая форель с оливковой спиной,
И земляника с гор, последняя в году,
И хлеб, где я миндаль запеченный найду.
.....
Вот свежая вода в фарфоровом тазу,
Вот полотно с каймой, расшитою внизу,
Вот подстаканник твой — он потемнел слегка —
Вот лилии к столу и листья для венка.

Ясно, что в этой картине не всё классично, и «подстаканник», например, так неуместен и несвоевремен, — но разве протестуешь против такой соединенности разных обиходов, и нет ли в ней даже чего-то желанного? Если девушки пляшут на *ферме* и *скрипки* их гонят стремительным метром, то, казалось бы, не надо говорить: «не услышали бы только их *фавны*, ведь прибегут, всё разграбят в подвалах и увлекут за собой женщин усталых»; но опять-таки это сближение далее имеет свой внутренний смысл и художественное оправдание.

Впрочем, есть и такое смешение стилей, которое создает сама жизнь: в рамки древней идиллии не может, пусть бы и хотела, войти современная женщина. Ей до сих пор внятны, шопот библейской Рахили «дай мне дитя,

иначе я умру», ее до сих пор влечет вся эта семейственность и домовитость, и красота пенатов; но очень обострилось то «единоборство навеки враждующих душ», то разъединение мужчины и женщины в самой любви, то роковое несовпадение сердец и помыслов, на которое настойчиво откликается лира г-жи Ефименко. Она поет кого-то «ушедшего», уходящего, отсутствующего даже при встрече, нравственно далекого, отвергающего женщину и дом ее.

Но ты не хочешь нас, я знаю, ты далек,
 Мой пёс тебя не встретит лаем.
 Напрасно в сердце днем и ночью огонек,
 Как у икон, непотухаем.

И они разойдутся в разные стороны («и ты пойдешь к горе, а я пойду домой, с цветком твоим в руке, холодной и немой»), и она скажет ему: «и лишь прощаясь, вас я поцелую в губы, и то едва-едва».

И потому воцаряется в женской душе тоска и одиночество, и разочарование. В этих мотивах есть у г-жи Ефименко нечто общее с Анной Ахматовой, но с значительной все-таки разницей в оттенках и в том основном отношении, что первая из названных поэтесс в своей женщине показывает коренное, неизгладимое тяготение к материнству и священнослужению дома, к Рахили и античным ларам.

«Скучны все дали, и все утомили дороги», «молчат ряды давно забытых книг, молчит печаль давно изжитых мук; здесь всё равно: что год, что час, что миг, здесь циферблат не недруг и не друг». И вот:

Я не могу роптать на тебя, Боже,
 Ты дал мне так много.
 Ясна моя дорога.
 Ты посадил весной барвинки
 на моей тропинке,
 а осенью рябины.
 В школе меня не бранил учитель,
 любовь моя была не мучительная,
 Ясна моя дорога,
 Ты дал мне многое.
 А между тем мне чего-то недостает.

Эта конечная неудовлетворенность женщины и ее неисцелимые воспоминания о прежней жизни, о древнем целостном быте; это сочетание старины и современности; эти не резкие, а музыкальные переходы от душевного классицизма к душевному же модернизму, — вот, что составляет живую сущность книжки г-жи Ефименко; в ее «Жадном сердце» вообще не много страниц, зато большинство из них прелестны и читаются не только глазами, но и душой.

Ю. Айхенвальд.

3.

Т. Ефименко. «Жадное сердце». Стихи. Петроград. 1916.

Мне не приходилось до сих пор встречать имя поэтессы; кажется, Т. Ефименко дебютирует книгой «Жадное сердце», и, по-моему, стихи ее стоят того, чтобы поставить на полку любимых книг. Нужно отметить небольшую тетрадь «Жадное сердце», так как она может потонуть, обидно и незаслуженно потеряться среди множества новых произведений поэтов и поэтесс, которых теперь так много, и огромное большинство которых, несомненно, уступает Т. Ефименко в таланте. В ее стихах есть подлинная интеллигентность; «Жадное сердце» — книга хорошего вкуса и хорошего тона, книга большой искренности и глубины, и, что неизмеримо важнее, книга оригинальной и в то же время такой типично-женской души. Всего 43 небольших стихотворения, скромных по форме; ничего разительно-нового и исключительно-большого в них нет. Но нет и ничего крикливого: поэтесса изящна и малословна. Нам приходится благодарить ее за то, что она отнеслась строго и чутко к каждому своему звуку; и, какая радость, нет ни одной пошлой строки, чужой мысли, избитого сравнения: все ее слова — ее собственные. Мне кажется почему-то, что автор непременно не «литератор», и что «Жадное сердце» — это, прежде всего, человеческий документ. Такая искренняя и серьезная книга пишется для себя, без мысли о печати, и часто это единственная за всю жизнь книга человека.

Мы видим сквозь эти строки осторожную человеческую душу и то маленькое царство, в котором она живет, и мы можем сказать об авторе много больше, чем она сама сказала нам о себе. Стихи Т. Ефименко — или античные пасторали, полные благостной и земной рассудительности (иногда поэтесса изумительно владеет гекзаметром, умея скрасить его тяжесть и длину), или лирические отрывки, как бы из дневника. Иногда вспоминается Овидий Назон; иногда хочется сопоставить стихи Ефименко с лучшими, наиболее простыми строками Анны Ахматовой. Охотно прощаются две-три не совсем удачные рифмы (немного — намек; большой — хорошо), неправильные выражения (жарчѣй; обнѣсен), так как чувствуется, что поэтесса не захотела в погоне за красотой пожертвовать найденным и незаменимым оттенком настроения и мысли. К тому же — «как лиц румяных без улыбки, без грамматической ошибки я русской речи не терплю»...

Я не знаю, что процитировать из книги Т. Ефименко; останавливаясь на том или ином стихотворении, я боюсь сделать несправедливость по отношению к другим и, главное, боюсь, что выберу как-нибудь не лучшее и в то же время уже очерчу, неправильно очерчу, для читателя поэзию Т. Ефименко, к успеху которой я отношусь уже ревниво.

Мне нравятся строчки:

Уж ветер осенний трубит в одиноком ущелье,
Уж зябкие нимфы в росистые сходят долины...

Обаятельна простота в этой книге:

Как нежность наших слов — острее и глубже зла
 Меня затрагиваете больно.
 Мы вечер проведем у общего стола,
 И этого уже довольно...

Может быть, лучшее стихотворение:

Дом будет на горе, где славный солнцепек
 И где достанет ветер с моря...

Выразительные, верные слова поставлены в строках:

Немилый день сквозь шторы натекает,
 И вещи означаются, как пятна...

Но сила этих стихов, может быть, больше всего в содержании, в их направлении. Теперь в России множество демонистов, нищеньянцев, апологетов экзотики; поэзия тоски на тротуаре, поэзия подзвездных и бледных устремлений, поэзия дерзкого разврата имеет целую фалангу своих скальдов, неплохих, случается. Но *дом, хозяйство* еще не имеет своей хорошей поэзии; никто не подумал о них; ведь и Анна Ахматова, и Зинаида Гиппиус — или в мире, или в гостиной, но никогда за прялкой. А есть же поэзия и в хозяйке, та, мелодии которой звучат хотя бы в Калевале («эта Похьолы хозяйка»). И вот Т. Ефименко приходит к нам с этой поэзией — своего угла, своего дома. Дом дает для нее смысл и содержание всей жизни, и ее комната, и ее сад — для нее целый мир, в котором столько красок, живых вещей и умной внимательности к ним. Назначение жизни человека — там, где его домашние лары, которым он приносить «хлеб, вино и маки и сыр домашних коз...» И если женщина зовет того чужака, «ушедшего», которого она любит, то она говорит ему: возьми меня, но «с моей душой и домом новым...» Ей нравятся «часы прилежные размеренного дня — благоразумию награда»; с прелестной рассудительностью она говорит: «Я тку холсты и мою на мели, знакомы мне в хозяйстве весь и мера». Но в то же время за всем этим не чувствуется ничего «мелко-буржуазного», как сказали бы лет десять тому назад. Потому что мы угадываем, что это сломленная душа пришла к сознательному приятию мира, к покорности всем его законам, и что «угол» выстроен не просто эгоизмом, а своего рода верой, далеко не всегда радостной, но никогда не кокетничающей печалью. От этих спокойных стихов иногда немного холодно, иногда очень грустно... Это очень изящные, очень продуманные стихи.

А. Лозина-Лозинский (Я. Любяр).

4.

Т. Ефименко. Жадное сердце. Стихи. П. 1916. Стр. 12 <sic!>.

Чем изощреннее стихотворная техника, тем больше пишут стихов. Обыкновенно между обоими явлениями устанавливают причинную связь такого рода: повысилась техника, значит, стихи писать легче. На самом деле, конечно, чем выше техника, тем выше требования, предъявляемые к стихотворной форме, тем, стало быть, писать стихи труднее. И стихотворный поток растет, не благодаря высоте техники, а вопреки ее трудностям. Тяготение к стихотворной форме предшествует; оно вызывает изощренное внимание к форме, оно совершенствует технику, оно подымает технические требования, — преодоление их не находится в прямой зависимости от подлинного поэтического дара. Способность к форме есть лишь один из элементов этого дара, и именно в стихотворной лирике этот элемент чаще всего является оторванным от других. Множество стихов, более, чем удовлетворительных технически, не дает глубокой художественной радости просто потому, что формальные красоты — необходимый, но не единственный и не важнейший, элемент поэтической завершенности. То, что мы называем истинной поэтичностью, требует другого: требует ощущения личности творившего. Лирика должна заставить нас почувствовать индивидуального человека; без этого «необщего выражения», знаменующего не одни поэтические способности, но и известную внутреннюю значительность, бессильны самые блистательные достижения формального искусства.

Если мы связываем эти общие рассуждения с скромным лирическим сборником малоизвестного поэта, то не потому, чтобы этот сборник казался нам литературным событием. Скромность поэта вполне законна и в малой известности пребудет он и в дальнейшем. Но о подлинной, а не из чужих стихов вычитанной, духовной жизни говорит эта книжечка, тайны действительно жадного, беспокойного женского сердца раскрывает и подлинную поэзию дает читателю. Автор очень внимателен к форме, знает ее новые достижения, ищет своих созвучий, и если иногда бывает неловок, то не бывает банален: значительное достоинство в том, кто не ищет оригинальности во что бы то ни стало. Он охотно прибегает к бытовому убранству сельского классического мира, особенно в первой части сборника, где — под эпиграфом «Нет ничего сластнее, как внимать заповедям Господним», — воспекает мечту тихой, сладостной, довольной трудовой семейной жизни.

Зажжен очаг... Мой друг берет свирель,
 За трудным днем минуты ласк ленивы,
 Но наш союз скрепляет колыбель,
 Сплетенная из веток гибкой ивы.

Что эти «буколики и георгики» — только мечта, и мечта несбыточная, показывает со всей остротой следующая часть книжки. С сжимающей

сердце тоской поет здесь девушка о трагическом «единоборстве навеки враждующих душ», о необретенном счастье любви, о роковых противоречиях полового миропорядка, столь же неизбежных, сколь непреодолимых. «Дай мне детей; если не так — я умираю»: — этот страстный призыв библейской матери преобразуется здесь в тоскливый вздох, хоть и чрезвычайно современного, однако в основе своей неизменного женского сердца.

...И сердце плачет, плачет,
Безумное от двух своих скорбей.

Никакую радость, конечно, не утолит эта жажда женского сердца, не умиротворенного в обоих своих основных тяготениях. И тихая угрюмость охватывает поэта; в тихой грусти ищет разрешения его великая тоска. Есть еще радости жизни — есть покой и воля, есть очарования искусства, есть труд, есть природа, есть люди. Но грустью неудовлетворения подернуты все эти малые для женщины радости:

Этого достаточно для святых,
Или больных, или усталых,
А для меня мало...

До подлинной трагедии, таким образом, не дорос поэт: в мелкие жемчужинки беспорывной резиньяции рассыпалась его большая скорбь. Он нашел достойную форму для своих печалей, столь женских, столь человеческих, и, конечно, найдет сочувственный отклик в тех, кому дорого всякое самобытное и законченное выражение общих запросов и тяготений. К чему бы ни было жадно сердце читателя, оно не пройдет без вниманья эти песни жадного сердца.

А. Г. Горнфельд

Русские записки: Ежемесячный литературный, научный и политический журнал. 1916. № 8. С. 274–275.

5.

Т. Ефименко. Жадное сердце. Стихи 1916 г. Птг. 62 стр. ц. 1 руб. Скл. изд. кн. маг. б. Попова.

Книга издана в 1916 году, в России, — и на наших глазах почти чудесное преобразование современного нам человека — в мирного поселянина времен успокоенной античности и мира Эл<л>ады с «домашними ларами», с «другом, берущим свирель», с «сыром домашних коз» и с другими прекрасными и успокаивающими образами чуждой и, может быть, кому-нибудь и завидной жизни...

...Веселый фавн, изваянный убого
Пастушеским ножом,
Меж двух олив у моего порога
Ты охраняешь дом...

...Встань на пороге с водою в широкогорлом кувшине,
 Да полотенце льняное с яркой каймой не сомни.
 Здравствуйте, милые гости, благословенье богини
 На приносящих нам радость в светлые майские дни...

...Я шкурами двери и тканями ставни закрою,
 Попрячу оливки в кувшинах, широких и красных;
 Детей убаюкав, огонь мы притушим золою,
 И праздник наш мирный окончится в ласках не страстных...

Можно привести целые стихотворения, — во всех стихах из первой части «Жадного сердца» — всё благостно — ясно, всё — мирно и, по хо-рошему, — тепло... Поэту, видимо, дано говорить нелживыми словами об этом не совсем для нас правдоподобном быте...

Но стоит поэту заговорить о своем, о сегодняшнем — полные, нужные слова куда-то исчезают, и читаешь такое:

...С Вами готова я быть веселой
 Во всякий день и час.
 Может быть, даже нежней мой голос
 Становится для Вас.
 В этой симпатии, вовсе безгневной,
 И холод есть большой...

«Душа, лишенная крыл!» «Душа без огня!» «Щит мой был — недоверье!» «Желанье одно: побороть, омочить губы в крови!» Словом, даже и не верится, что вся эта выдуманная и захватанная достаточно риторика умещается, рядом с художественными, хоть и чуждыми нам первыми страницами!

И непонятно, почему у поэта для всяких «домашних лар» слова есть, — а для своего, для сегодняшнего — так мало.

Ведь в сущности из всей книги трогает единственное, хоть и описательное, но живое:

...Немилый день сквозь шторы натекает,
 И вещи означаются, как пятна
 Зеленой сырости на потолок подвала.
 Там мимо стула кинуто белье,
 Здесь платье смятое и туфли вверх подошвой...

...Ах, не было любовного свиданья,
 Ах, не было и никогда не будет!..

...Брожу, как кошка в опустевшей даче...

Несомненно одно: у Т. Ефименко есть данные. И от нее читатель вправе ожидать не громкой, но подлинно — женской лирики.

Натан Венгров

Летопись: Ежемесячный литературный, научный и политический журнал. 1916. № 8, август. С. 307.

6.

От двух полюсов

Недавно вышла новая книжка: «Жадное сердце» г-жи Ефименко. Один из современных поэтов в интимной беседе как-то сказал:

«Наш век — век поэтов». Приходится сознаться, что это верно, что поэтов много, но если перенестись в другую плоскость, если толковать о поэзии в ее идеальном смысле, то невольно возникает вопрос: где они — истинные поэты? Пять, шесть имен известных наперечет. Остальные... или играют под сурдинку или же повторяют *образцы* «известных». К сожалению, не сразу научаются хорошо писать с *прописей*, и как не говорить о школе, это — всегда будет только копией с прописи, в которой тонет свое, индивидуальное. *Штамп* побеждает *личность*; именно штамп, п. ч. подлинник прекрасен, но его техническое воспроизведение пошло, теряя аромат самобытности. В этом грешна молодежь, несомненно, имеющая в себе столько неизведанного, незнакомого, многого, но боящаяся выявить это по-своему и потому нередко переделывающая свое содержание на чужой лад, вливая к тому же его в чужие, уготованные формы. Но это еще полбеды. Истинная трагедия там, где увлекаются «ананасными» писателями, и увлекаются не тем, что у них есть хорошего, а где «конфеточность», где всё так просто, но эффектно, крикливо, бьет холодным светом ламп-ионов, заманивая в саженную гущу-улицу.

Улица (я понимаю это в самом широком смысле) сжигает молодые таланты безжалостно в своем модернизированном крематории; оттуда уже нет возврата. И много надо сил, чтобы мочь обойти это. И есть ли взыскующие и могущие? Они есть...

Такой нужно и следует признать г-жу Ефименко, которая, если не ошибаюсь, также новичок в литературе. Ее книжка стихов «Жадное сердце» — это приятная неожиданность, над которой отдыхаешь, любишься и не можешь налюбоваться; вспоминаешь: «гармонии стиха божественные тайны». В поэзии Ефименко — всё древнее, антологичное, но не в том, конечно, ее заслуга. Она вовсе не идет по «старым следам», наоборот, в прежнее, в ветхие меха ею влито новое вино виртуозной техники нашего времени; но это так чисто, искусно и непосредственно создано, что не находишь ученичества, подделки под маэстро. Ее произведения проникнуты присутствием только ей тембром, ее лирикой, ее душой, душой *женщины вечного*.

Интересен вопрос о материнстве, затронутый г-жей Ефименко.

Современный писательницы трактуют его так: «материнство для меня то же, что сифилис» (Анна Мар), «зачем я исполняю роль лаборатории природы... зачем я вырастила этих ненужных мне человечков» (Ольга Рунова).

И рядом выдержка из Ефименко:

Радостным взглядом на мужа смотрю я с порога:
Ветки срезая, он прячет улыбку порою.
Только лишь осень подует из гулкового рога,
В домике нашем нас будет не двое, а трое.

И еще:

Старости ласковой голос, ее указания я слышу.
 Меньший ли смысл в моей жизни нынче, чем дальней весной?
 Сад полон фруктов, а лозы покрыли и стены и крышу,
 Выросли дети и внуки-жизни, зажженные мною.

Всмотритесь в *курсив*, каким он покажется извечным, великим и в то же время божественно-простым. В стихах Ефименко возрождается по-новому римский культ *Ceres* и *Vest'ы*. Я бы мог привести еще несколько таких выдержек, но боюсь утруждать внимание, да и незачем... Воскресла старая божественная Эллада с домовитостью, благолепием, одухотворенно и художественно рафинированная ближе к современности. И эта современность наполнилась мудрым спокойствием, исчезли истерические броски и взмахи; к былому веселью, к тихой радости манит она.

Печаль, я не вернусь в твой дом, к твоим дверям,
 Не сяду за столом,
 Где ветра тихий стон немолчен и упрям,
 Как память о былом.

Красота стиха, утонченная без всяких изошрений, ритмичная музыкальность, вместе с умело переданным содержанием будят «забытое» в нашей душе, которое создают, творят, чеканят, которое — подлинное искусство. Его и показала нам Ефименко. Как далеки от него теперь начинающие входить в моду поэты, где кроме пошлости, грубого ремесла ничего не чувствуешь.

Наприм<ер:>

А платочек с красным литером
 Подарил купец из Питера...

(Н. Клюев «Песни из Заонежья»).

Что лучше: восхищаться ли читателю подобными перлами или же следующею параллелью из Ефименко:

Приди ко мне, как друг, приветливый, простой,
 И труд мой похвали, и у окна постой,
 И сам цветов нарежь, и сам воды налей
 В кувшин, где в старину хранился лишь елей.
 Смотри — уж стол накрыт: как бел и серебрист
 В тени, где сонный лавр и синий остролист.
 На блюде мед и лед, чтоб жар смягчить дневной,
 И узкая форель с оливковой спиной,
 И земляника с гор, последняя в году,
 И хлеб, где я миндаль запеченный найду.
 Приди ко мне, забыв любовь, и гнев, и грусть.
 Твои привычки, друг, я помню наизусть.

Вот свежая вода в фарфоровом тазу,
 Вот полотно с каймой, расшитою внизу,
 Вот подстаканник твой — он потемнел слегка —
 Вот лилии к столу и листья для венка.
 Когда от лавров тень начнет на дом ползти,
 Мы скажем у ворот спокойное «прости»,
 И ты пойдешь к горе, а я пойду домой,
 С цветком твоим в рук, холодной и немой.

Она, женщина настоящего, ищет того, кто сможет дать семью, домовитость, торжественность пенат, ищет *прежнего*, эпитафией ставит крик Рахили: «Дай мне детей: а если не так, я умираю» (Бытие, гл. 30)... и не может найти. Его нет; друга, спутника, и потому гимны свои посвящает далекому, «ушедшему», ибо с «настоящим» разлука обычна, для него лишь одно: спокойное «прости». Этой гранью Ефименко задевает современность, но... сущность ее поэзии не в этом. Она вся там в древних ларах, в живой воде античности.

Веселый фавн, изваянный убого
 Пастушеским ножом,
 Меж двух олив у моего порога
 Ты охраняешь дом.
 Когда заря потонет в синем мраке
 Гирляндой желтых роз, —
 Несу тебе я хлеб, вино и маки,

Кроме содержания, стихи ее поражают выразительностью передачи, тонко-художественной, филигранной образностью. Как нарисован рассвет, уход зари? Она тонет в синем мраке «гирляндой желтых роз».

Высказанное положение еще доказательнее подтверждает следующая выдержка:

Цветов, сказала я, в полях я наберу,
 И вот домой тайком вернулась ввечеру.
 И робким стал мой шаг, но взгляд мой стал смелей,
 И в косах лепестки больших гвоздик с полей.

Комментарий не нужно...

Ефименко всё стремится объять в своей книжке, ее сердце жадно до всего, оно жаждет стереть грани, спутать прошлое с настоящим в поисках вечного. Эта основная мысль заставляет нас верить, что ее «Жадное сердце» ценно для нашей литературы, и смеем надеяться, что в следующий раз оно забьется еще сильнее и трепетнее...

Н. Н.

7.

«Неведомые»

Последние месяцы оказались особенно урожайным временем для русской поэзии. выпустили свои книги и, ставшие до обидного общепризнанными, корифеи новой лирики (Бальмонт — «Ясень», Брюсов «Семь цветов радуги» (конфиденциально⁹), и, более или менее известные поэты помоложе (М. Волошин: «Anno mundi ardentis», Н. Гумилев «Колчан», Б. Садовской «Полдень» и др.), завоевавшие себе, определенную репутацию совсем недавно, но уже немного *maitre* образные (О. Мандельштам «Камень», И. Эренбург «Стихи о Канунах», В. Маяковский — «Облако в штанах» и «Флейта-позвоночник» и мн. др.) и, наконец, — и это тема настоящей заметки, — дебютировало много поэтов, еще совершенно «неведомых миру». Среди этих последних немало совершенно бездарных. Таковыми мне представляются Вл Пруссак, — автор парикмахерски-хлыщеватого сборника «Цветы на свалке» и М. Лёвберг, выпустившая нудную, прилизанную и лживую книгу «Лукавый странник». Особенного упоминания эти обе книги заслуживают, как имевшие матерьяльно наибольший успех из всех дебютировавших в это время. Не менее плохи книги Амари («Глухие слова»), А. Биленкина («Роза во льду») и мн. др.

Среди остальных, еще не замеченных начинающих поэтов попадают и обладающие определенно-выраженной собственной поэтической физиономией, есть и еще всецело находящиеся в периоде подражания «старым» (вплоть до О. Мандельштама и В. Маяковского) поэтам, но уже дающие почувствовать, что и сами они способны на некоторые достижения. Правда, крупных поэтов среди них нет (быть может, —единственное исключение — автор книги «Жадное сердце» — Т. Ефименко»). Когда-нибудь будущий любитель стихов объединит их всех в одно в своем представлении, под термином — «поэты начала XX века», и будет перелистывать эти, в большинстве случаев очень изящно изданные, книжечки с тем же чувством, с каким мы теперь просматриваем альманахи 20-х и 30-х годов прошлого столетия, и книжки каких-нибудь совершенно забытых Муравьевых или Тепляковых.

М. Лопатто, Чролли, Клара Арсеньева, Г. Адамович, Т. Ефименко — вот имена начинающих поэтов, предлагаемых вниманию читателей «Журнала-Журналов».

<...>

Наиболее значительной из рассматриваемых книг — является «Жадное сердце» Т. Ефименко. Спокойная, не знающая противоречий, любовь, материнство, простые раздумья о смысле жизни и Боге — вот ее темы, опасные вследствие своей доступности. Но эти стихи иногда бледные

⁹ Книга стихотворений Валерия Брюсова *Семь цветов радуги* вышла в свет в 1916 г., и, вероятно, ко времени написания рецензии распространялась конфиденциально.

и слабые, иногда прямо безвкусные (по выбору слов, шаблонности образов) — заставляют подчас необъяснимо трепетать читателя. Суровые, но всё же женские, совершенно необычные в своей обыденности, не боящиеся самых истерных приемов, сильные своей уверенностью в себе, — они надолго врезаются в память. Быть может, потому что они целиком — «свои», в противоположность всем остальным стихам молодых поэтов, — они могли бы быть написанными, даже если бы до них не существовало ни одной строчки¹⁰.

<...>

Явление Ефименко в русской поэзии — соответствует Фр<ансису> Жамму, принесшему в полуалександрийскую, полуисторическую современную французскую поэзию глубину и искренность простых переживаний жителя деревни и спокойную мудрость ее, вместе с грубоватой, но странно неотъемлемой от содержания своеобразной, подлинно поэтической формой.

В. Еникальский

Журнал журналов: Еженедельник нового типа. 1916. № 30. С. 8–9.

8.

Женская лирика

(Эскиз)

В последние годы, в период увлечения писанием стихов, на книжный рынок посыпался целый дождь сборников с так называемой «поэзией женской души». Большинство этих книг, созданных современными, юными последовательницами Сафо, было наполнено не столько женскими, сколько характерными «дамскими» стихами, в которых поэтессы, жеманничая, кокетничая словесными вывертами и истеричностью, наперепев, одна перед другой, усиленно стремились показать и убедить, что им нет никакого дела до всего, не касающегося их мира, что оне <sic!> — «только женщины» и потому ничего не знают и желают только переживать «эстетно» свои интимные капризы. Всё содержание этой поэзии сводилось исключительно к мелочному, интимному с неизбежными его аксессуарами в виде всяких бархатных подушечек, шелков, мехов, перьев, ожерелий, румян, пудры и т. п. Поэтессы наряжались, пудрились и, бесконечно оригинальничая, подчеркивая «женскость», грезили на леопардовых мехах о принцах и «обреченных королях».

...Ах, одеваться в шелковые ткани!..

Ах, теплый мех, ласковые ткани!..

¹⁰ Далее приводятся три стихотворения из сборника *Жадное сердце*: «Я не могу роптать на тебя, Боже...»; «Свой дом у черных ив открыл мне старый мельник...»; «Приди ко мне, как друг, приветливый, простой...» (стр. 9).

Нечего, конечно, и говорить, что в этих стихах, довольно хороших по технике и в большинстве сделанных под «кого-нибудь из больших <поэтов>» — под Бальмонта, Игоря Северянина, Лохвицкую и т. д. — найти что-либо ценное истинно поэтическое — желание напрасное. Все они — сплошная пошлость, более худшая и отвратительная, чем самый последний, плохо сделанный «дамский роман».

Но среди этого моря «дамской поэзии» есть несколько возвышающихся островков, которые манят к себе. Есть ряд имен, заставляющих отнестись к ним серьезно, со вниманием. Таковы — Н. Крандиевская, Анна Ахматова, покойная Н. Гр. Львова, М. Шагинян, Т. Ефименко, С. Парнок, таинственная Черубина де-Габриак, Марина Цветаева и некоторые другие. Здесь нет дамского поэтического щелбета в символическом, акмеистическом, футуристическом и других стилях. Здесь каждая книга — создание подлинного таланта. Поветрие моды не коснулось этих поэтесс. В их стихах нет ни словесных вывертов, ни «интимных капризов», ни жеманства, — стихи просты, изящны, музыкальны и глубоки, как бывает глубока человеческая, нежная и впечатлительная душа. На нескольких десятках страниц скромных сборников раскрыты и поведаны тихие боли, недоумения и волнения сердца, рассказаны глуховатым голосом впечатления, мысли и чувства, пережитые глубоко и остро нежными женскими душами.

<...>

В скромной книжке Т. Ефименко мы встречаем также большую внутреннюю значительность переживаний, запечатленных в лирике. В тихих, гармоничных, с мягким тембром, антологических стихах, поэтесс раскрывает тайны своего беспокойного, жадного сердца, своей неудовлетворенной и тоскующей души, стремящейся всё объять, стереть грани между настоящим и прошлым в исканиях вечного. Это вечное — женственность, материнство. Современность далека этому, — женская озабоченность, домовитость, семейственность, торжественно-спокойная красота пенатов стали чужды нашему времени. Т. Ефименко возвращается к этому, — ее душа влечется к строгим и простым формам древности. В них поэтесса находит выражение для своих сокровенных желаний, мыслей, чувств и интересов...

Веселый фавн, изваянный убого
Пастушеским ножом,
Меж двух олив у моего порога
Ты охраняешь дом.
Когда заря потонет в синем мраке
Гирляндой желтых роз, —
Несу тебе я хлеб, вино и маки,
И сыр домашних коз.
Храни мой дом, храни меня и друга:
Жилище от огня,
Его — от ран, страданий и недуга,
От ревности — меня.

Античность пленила поэтессу, очаровала ее душу — и это очарование слышится почти во всех пьесах, написанных с большим мастерством и умением пользоваться новейшими техническими достижениями. Иногда очарование достигает наивысшей силы — и тогда древние формы проникают даже в современные, происходит смешение стилей. Но это смешение придает стихам только своеобразную остроту и красоту, оправдываемую смыслом переживаемого душевного состояния. В некоторых мотивах тоски, одиночества и разочарования, которыми Т. Ефименко соприкасается с современностью, есть у нее нечто общее с А. Ахматовой. Обе поэтессы остро переживают разъединение между мужчиной и женщиной в чувстве любви и грустят о ком-то «ушедшем», с которым не будет встречи, ибо разошлись в разные стороны дороги. Но это совпадение мотивов неблизкое и разнящееся оттенками. У Ахматовой больше тоски и отчаяния. Эта поэтесса чувствует себя «иностранкой» в нашем мире, не может найти себе в нем места. С напряженным вниманием она всматривается в повседневность, видит в ней таинственный смысл — и боится его, странная тоска, пугливая охватывает ее душу. Была у нее любовь, но любовь печальная, принесшая смятение и изнеможение. Теперь она одинока, ибо

Умер вчера сероглазый король...

Лирика Ахматовой ограничена узким кругом тем об интимных чувствах и переживаниях, но несмотря на это, ее простые, целомудренно-строгие стихи многим становятся близкими и необходимыми. В этом — тайна символического творчества поэтессы.

<...>

... Вот эти небольшие островки истинной поэзии, вокруг которых бьют грязное, серое море безвкусыя и пошлого оригинальничанья. Я не исследовал подробно ни строения поверхности, ни флоры этих островков, я только намерил их общие очертания. Может быть, внутри, в глубине островков много есть интересных тайн, неведомых цветов и растений, но пусть их ищут те любители классификаций и номенклатуры, которые чувствуют себя беспокойно, если какое-либо явление в мире не раскрыло им всех своих тайн. Пусть они вскрывают и анализируют тайны, проникают в глубину лесов в своих стремлениях узнать всё и сделать ясным и доступным для всех. У меня этого желанья нет, так как узнавать всё до конца, давать всему наименования часто не имеет смысла, — теряется та прелесть тайны, которая привлекает к вещам и явлениям.

В. Шумский

Лесное Эхо: Ежемесячный научно-популярный и литературный журнал (Екатеринбург). 1918–1919. № 3–4, декабрь — январь. С. 15–16.

9.

Две книги

Клара Арсенева. «Стихи о жизни». Обложка работы Сергея Грузенберга. Петроград 1916. Ц 1 р.

Т. Ефименко. «Жадное сердце». Стихи. Петроград. 1916. Ц. 1 р.

<...>

Античные темы первого цикла книги Т. Ефименко трактованы с ясным пониманием сельского быта античности; любящая душа здесь растворится в предметах и природе, древние боги живы, очаг пылает:

Сени травой ароматной надо посыпать не скупю,
Надо и веток душистых в светлые спальни внести,
Сбегай — ты быстрый, — за садом глянь-ка в долину с уступа,
Слышно ли путников милых, вьется ли пыль по пути?

Второй цикл, уже вне образов античности, изображает «единоборство душ». Но и здесь, в чисто лирической теме, автор остается верным живому миру природы и вещей во всём, в цветах и в плодах, в домашней утвари, в обстановке комнат, находя язык для выражения душевной жизни. Такой метод принят акмеизмом, и Т. Ефименко может быть причислена к этой школе.

В третьем цикле осознанность переживаний достигает такой степени, что лирика приближается к эпосу, и стихотворения становятся маленькими повестями.

При довольно высокой технике стиха, при большом внимании к словарию, при наличии новых рифм, всё же в иных местах, стихи Т. Ефименко производят несколько серое впечатление. Это надо приписать неумению автора быть лаконичным, концентрировать мысли и сжимать образы. Лирика — дневник, который пишется не для себя, и потому пространность обычного дневника в ней недопустима. Это надо принять в<о> внимание автору «Жадного сердца», — книги, в общем, вполне литературной и содержательной.

С. Г<ородецкий>

ARS: Ежемесячник искусства и литературы
(Тифлис). 1919. № 1, январь. С. 85–86.

II. ФОТОГРАФИИ





III. РЕТРОСПЕКЦИИ

1.

<...>¹¹ Горнфельд и Айхенвальд; последний (в «Речи») посвятил Ефименко восторженную статью.

«Жадное Сердце», — действительно, благоуханная книга, лучший венок трагически погибшей поэтессы. С какой солнечностью, с какой строгой простотой, в какой убедительной преображенности даны здесь античные мотивы. «Я хлеб и мед носила Пану в лес», «Веселый фавн, изваянный убого пастушеским ножом», «Дом убрала я, гирлянды привесила к ларам», «Уж ветер осенний трубит» (15) и др. так прозрачно ясны, образны, свежи — впечатление благоуханных полевых ветров, мудрых древних обрядов, серебряных токов источника.

Та же простота истинного искусства в мотивах современности, в стихах «Немилый день», «Любовью и гневом к тебе говорила я раньше» (стр. 26), «Золушка», «Печаль, я не вернусь в твой дом».

Каким печальным лиризмом напоено, например, прекрасное стихотворение «Мы можем быть вдвоем». Но та же чистота серебряных тонов источника:

Я только снов хочу. Любви объятья грубы,
Назойливы слова.
И лишь прощаясь, вас я поцелую в губы,
И то едва-едва.

Словно повторенный мотив «Золушки»:

И за красно-синим кавалером
Стертый замок смотрит, как слепой.
Правда, время, ведь должно быть серым,
А мечта о принце — голубой.

И рядом вдруг снова воскресает пастушка, носившая Пану в лес хлеб и мед, чуткая к зреющему винограду, антично радующаяся молодому вину, бродящему в темных подвалах. И вот, эти прекрасный стихи:

Девушки пляшут на ферме в уборах зеленых и алых
В честь молодого вина, бродящего в темных подвалах.
Скрипки их гонять стремительным метром —
Кто их догонит?
Пестрые фартуки вскинута ветром,
Щедрая осень в них золотом сыплет,
Новый бочонок несут — старый уж выпит.

И всплеск вакхической радости:

¹¹ Начало статьи отсутствует.

Смотрят мужчины, — от шуток нескромных
 Нету отбоя,
 Смех и желание в лицах их темных,
 Здесь поцелуи, а там перебранка.
 Завтра и пить и плясать вновь спозаранка.

И снова тихая ясность:

Еще в полях не водят нимфы пляски.

Античным духом овеяна и заморожена эта поэзия истории. Он творчески постигнут. И, может быть, поэтому сердце знает жертвенность и жадность к миру:

Отдающее сердце отдает, не считая,
 И себя разоряет.

Татьяна Петровна была именно таким, не считающим, красиво-беспокойным, вечно ищущим, глубоко преданным искусству человеком. Полтора года она провела в Париже, и это было время изучения французских поэтов и поэзии. По жадное сердце не хотело остановиться на какой-либо одной полосе. Она увлекается литературой для детей, психологией маленького чудесного мира, и пишет много рассказов в детских журналах («Маяк» и др.). В последнее время она специально занималась египтологией, слушала лекции по истории Египта <Б. А.> Тураева и др., изучала, читала с обычным ярким увлечением, чтобы уйти в новую желтую древность пирамид и сфинксов. Параллельно с этим ею было задумано много поэтических работ из библейской жизни, — Библию она великолепно знала. И вот искусственный конец этого прекрасного, много обещавшего дарования.

Ал. Станкевич.

Гранки статьи «Жадное Сердце» (декабрь 1918 г.):
 РГАЛИ. Ф. 2259, оп. 1, ед. хр. 10.

2.

Поэзия истинной женственности (Татьяна Ефименко)

В ближайшее время исполняется 5 лет со дня трагической смерти на 22-ом году жизни от руки бандитов на хуторе в окрестностях Харькова поэта Татьяны Ефименко, дочери известной на Украине женщины-историка Александры Ефименко. Единственная книга ее стихов, «Жадное сердце» издана в Петербурге накануне революции и до Украины не дошла. Помимо технических и эмоциональных достоинств этой книги, из-за которых одних о ней следовало бы говорить, интересно отметить совершенно особую, индивидуальную ее ценность, лежащую, собственно, уже в области не художественной, а социальной.

Спокойно и просто, почти не повышая строгого голоса, эта двадцатилетняя девушка начертала перед нами в условной рамке античного греческого дома путь женщины через жизнь, каким он создавался ею единственно необходимым и прекрасным. «Жадное сердце» Т. Е. билось иначе, чем сердца ее подруг. Жадность его не была, ни любопытством, ни лукавством, а каким-то чудесным проникновением в подлинный, затаенный в нашей повседневности мир женщины, в самую глубь ее очарования и правды. В мире этом нет подвигов вне его обыденности, но эта последняя таит в себе самой ежедневные подвиги любви, труда, материнства.

Раз Т. Е. говорит о воображаемом, то почему бы ей не заключить его в такие же воображаемые рамки? Ведь всё то, о чем мечтало ее жадное сердце, этот свободный союз дружбы и любви, этот радостный труд, это осознанное, нужное материнство, — всё это она не успела изведать в своей короткой жизни. Пусть же это необычное счастье не будет в рамках обыденности и повседневности: оно само необыденно и несовременно. Но это та единственная несовременность, о которой мы мечтаем для нашей современности. Назовем ее своим именем: это свободная нравственность женщины, загубленная погибающим буржуазным миром, долженствующая возродиться в новом, грядущем. Именно этим поэзия этой вчерашней девушки внутренне связуется с нашими сегодняшними идеалами, с нашими завтрашними достижениями и именно потому о ней уместно говорить. Это не мещанская мораль — это первое условие существования здорового, сильного, трудящегося общества. Вот почему мечты этой двадцатилетней девушки, ее нравственное *credo* сопутствуют нам, как обещание, как залог в нашем строительстве лучшей жизни.

Не праздником, а долгом открывается перед Т. Е. жизнь:

Я хлеб и мед носила Пану в лес,
Плела венки домашним нашим ларам,
И коз пасла, пока лазурь небес
Не крылась пеплом серым за пожаром.

Но те часы беспечные прошли,
И в круг забот ввела меня Венера:
Я тку холсты и мою на мели,
Знакомы мне в хозяйстве вес и мера.

Зажжен очаг... Мой друг берет свирель...
За трудным днем минуты ласк ленивы,
Но наш союз скрепляет колыбель,
Сплетенная из веток гибкой ивы.

В «круг забот» в «трудные дни» вводится Венера, богиня не веселья, а свободного, осознанного долга. К своему другу, к своему новому дому, в котором отныне будет заключен весь ее мир, обращается ее, взволнованный счастьем и ответственностью, голос. О них ее первая забота:

Веселый фавн, изваянный убого
 Пастушеским ножом,
 Меж двух олив у моего порога
 Ты охраняешь дом.

Когда заря потонет в синем мраке
 Гирляндой желтых роз, —
 Несу тебе я хлеб, вино и маки,
 И сыр домашних коз.

Храни мой дом, храни меня и друга:
 Жилище от огня,
 Его — от ран, страданий и недуга,
 От ревности — меня.

В ребенке, в этой «жизни зажженной мною» ее первая радость:

Радостным взглядом на мужа смотрю я с порога:
 Ветки срезая, он прячет улыбку порою.
 Только лишь осень подует из гулкового рога,
 В домике нашем нас будет не двое, а трое.

В смерти его — ее первое горе:

Как мне кажется пусто в доме, полном людьми,
 Как зловеще и тихо без детского плача.
 Колыбельку немую поскорее возьми:
 Пусть и в доме, как в сердце, всё станет иначе.

Это всё, что осталось от веселья и мук:
 Черный холмик, где куклы лежат, выгорая,
 И для нежных, для жадных, для неверящих рук
 Колыбелька пустая в холодном сарае.

Шаг за шагом, день за днем, проходит перед нами вплоть до «осени мудрой», несущей свои «золотые подарки», жизнь женщины, какой пригрезилась она этой двадцатилетней девушке. Пусть всё это мечты и пусть действительность, в которой виновата не она, — их бы не оправдала. Мы видим даже, что это так и случилось, что не светлым союзом, а «единоборством на веки враждующих душ» пришла к ней любовь, смешавшая «вкус плодов душистых с кровью в любовное питье». Пусть так: эти мечты остаются для нас важнее действительности, потому что ими творится мир.

Я мог бы еще многое сказать о стихах Т. Е., рассмотренных мною с одной, хотя и наиболее важной стороны. Сравнивая Т. Е. с ее современницами я сказал бы, что горькое зернышко Ахматовой острее, терпче, но не так благословенно, как творчество Т. Е., что только на 67<-й> стр<анице> своей третьей книги искушенная женщина вспомнила о ребенке, тогда как словами о нем эта двадцатилетняя девушка открыла первую же свою книгу. Я сказал бы еще, что пережитое материнство в стихах Шкапской полно-

веснее, цельнее, — но ведь это то, к чему приходят на переломе дней: этим не начинают свою жизнь, не исповедуют этого перед всеми, как единственную мечту своего жадного девичьего сердца. Свой мир и свою задачу Т. Е. сознавала малыми, но горящими светом чистой, истинной женственности. Мечты ее, строгие и четкие, как та античная рамка, в которую они заключены, являются нам, как глубочайшая, необходимейшая, недостигнутая еще правда. В магическом спокойствии стихов Т. Е. звучит подлинная гордость и вызов утонченной эмоциональной эротике иных своих сестер по перу. Независимо от всего другого мы должны приветствовать этот духовно-здоровый и чистый облик женственности. Жадное до подлинной любви, до мужественного, трудового счастья, до ответственного, нужного материнства.

В этом, помимо всех художественных качеств поэзии Т. Е., — ее ценность, не лежащая в какой-либо отвлеченной плоскости, но строящая вместе с нами реальнейшее наше будущее.

Дм. Крачковский

Художественная жизнь: Еженедельный журнал, посвященный искусству (Харьков). 1923. № 5 (8), 16–23 февраля. С. 13–14.

3.

Татьяна Петровна Ефименко — дочь П. С. Ефименко и А. Я. Ефименко (первой женщины, получившей в России звание почетного профессора — в Харьковском университете), известных фольклористов и этнографов, исследователей русской общины. Образование получила дома, печататься стала в «Вестнике Европы» и «Русском богатстве» в 1910-х годах, к литературным группам не примыкала, хотя потом, уже посмертно, Городецкий причислил ее к акмеистам за любовь к «вещному миру». Она одна из поэтесс, явившихся в литературе под влиянием Ахматовой; если К. Арсенева развертывала чувства, пробужденные Ахматовой, в городских декорациях, то Т. Ефименко — в сельских¹². Из стихов своих, писавшихся как лирический дневник, она сделала для печати строгий отбор наиболее «безличных», чуть архаизированных по стилю, печально-идиллических по тематике; так сложился ее единственный сборник «Жадное сердце» (Пг., 1916). В декабре 1918 г. вместе с матерью была убита бандитами на хуторе в Херсонской

¹² Замечательно, что в своей рецензии в журнале *Ars* рядом с *Жадным сердцем* С. Городецкий пишет о книге К. Арсеновой: «Давая документы психической жизни, Клара Арсенева следует основному руслу современной русской женской поэзии. Мечтательность и меланхолия делают ее лирику симпатичной. Особенно приятны два цикла в ее книге: „Песни о каналах“ и „Север“, хотя на первом чувствуется налет образов Роденбаха. „Тепло сырых камней“, „острое золото дальнего шпица“, купол, опрокинутый в канале, — воздвигают дорогой мираж старого Петербурга, а лирические недомолвки о каком-то несчастливом чувстве, придают этому миражу интимную прелесть — „Разве на юге такие рождаются сны?“» (см. № 9 в разделе «Отзывы»).

губернии¹³, где они жили. Из предлагаемых ее стихотворений последнее печатается впервые (РГАЛИ).

Бесплотного воскресения я не хочу.
 Даже в раю
 Мне бы домик, открывший навстречу лучу
 Дверь свою,
 Мне бы садик маленький для меня одной,
 Малый сад,
 Где, смуглые, осенью над стеной
 Плоды висят.
 Мне бы травы теплые и теплый песок
 Для голых ступней
 И солнце весеннее для рук и ног
 И души моей.
 Не страшно Вечности. Я буду дремать
 Под милый гам,
 Весной и осенью глаза приподымать,
 Смотреть по сторонам
 На шершавую телку у входа в сарай,
 Которой три дня,
 На то, как дымится земля сырая,
 Цвета и звеня,
 На синий луг там вверху Господний,
 На облачные межи,
 На лес, где, шурша листвою прошлогодней,
 Бродят ежи,
 На август, золотой и гулкий от пчелок
 И спелых полей,
 На октябрь, когда вечер уж долог
 И утренники белей.
 И стать всему чужой, стать тенью
 В невидимой стороне.
 Лучше небытие, но бесплотного воскресенья
 Не надо мне.

1917

Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917:
 Антология. М., 1993. С. 752–754.

IV. НЕКРОЛОГИ

1.

† Т. ЕФИМЕНКО

В Тифлисе получено известие о трагической смерти молодой талантливой поэтессы Татьяны Ефименко, вместе с матерью своей, известной

¹³ По другим сведениям — в Харьковской губернии.

писательницей, зарезанной большевиками в имении Колокольцева (Харьковской г<убернии>) в декабре п<рошлого> г<ода>

<Без подписи> Хроника. ARS: Ежемесячник искусства и литературы (Тифлис). 1919. № 1 (январь). С. 89–90.

2.

А. Я. и Т. П. Ефименко

При недостаточно выясненных условиях погибли на юг от руки злодеев две талантливые женщины — исследовательница народной жизни и обычного права Александра Яковлевна Ефименко и ее дочь — Татьяна Петровна, выпустившая два сборника своих стихов, имевших большой успех.

А. Я. была женою автора ряда трудов по этнографии и сама обогатила науку весьма ценными трудами по истории землевладения в северной и южной России, о народном суде в зап<адной> России, об артелях, о женщине в крестьянской семье, о народно-юридических воззрениях на брак, о суб<ективизме в обычном праве, о юридических обычаях у сев<ерных> народов и др. Отличительная особенность произведений Ефименко — идеализация народного быта. Несмотря на свои 70 лет, А. Я. Ефименко до конца дней своих не прекратила своих научных исследований.

Вестник литературы (Пг.). 1919. № 5. С. 13.

3.

Татьяна Петровна Ефименко

По небольшому сборнику стихов «Жадное сердце», изданному в Петрограде в 1916 г. и по немногим доступным нам стихотворениям последних месяцев ее жизни мы можем судить о размерах той утраты, которую мы понесли с трагической смертью молодой поэтессы Т. П. Ефименко.

Не под влиянием мысли об ужасающих обстоятельствах ее смерти или волнения, вызываемого светлым образом покойной, но единственно во имя той вдумчивости и серьезности, которую мы прежде всего обязаны проявить к оставленному ей наследию, мы должны признать: в ее лице мы потеряли крупную поэтическую силу.

Эти молодые стихи, в которых нередко можно встретить мелкие неловкости и технические погрешности, полны той чистой и благородной лирической стихии, которую могут приукрасить, но не могут создать долгие годы обучения мастерству.

Первое, что поражает в них, это — глубокая самобытность. Единственное влияние, которое можно предположить, это — влияние М<ихаила> Кузмина. Да и оно отражается не на содержании стихов или их внутреннем строе, но лишь на слоге (простота и ясность строения фразы) и, пожалуй, еще на некоторых чисто внешних приемах. Что касается

душевной строгости и сердечной непосредственности, сближающих стихи Ефименко с поэзией Анны Ахматовой, то это — внутреннее родство, а не влияние второй на первую. Бесспорно воздействие некоторых наших старых поэтов, напр. Баратынского и, еще более, Тютчева, сказавшееся в углубленных, обобщенных настроениях и отлитой, значительной краткости выражающих их формул. Но и это — не прямое подражание, а плод поэтического воспитания и, опять, того же внутреннего родства.

Второе, что изумляет в стихах Ефименко, это — поэтическое богатство их. При добровольном, мудром самоограничении в выборе тем, при нередкой повторяемости мотивов и образов, каждое стихотворение несет в себе новую поэтическую мысль, особый оттенок и манеру чувствовать: каждое строго индивидуально, цельно в самом себе, значительно в ряду других.

Поистине, это было «жадное сердце». Но эта жадность — не алчность спешных достижений, а чистая, поэтическая жадность внутреннего усвоения, углубления. Такая жадность — синоним биения живого сердца, насытимой <sic!> жажды творчества, и творчества самобытного.

Сборник распадается естественно на три отдела. Первый — цикл стихотворений, облеченных в рамку сельской жизни и написанных в античных тонах. Быть может, эта рамка подсказана Кузминым, но содержание — вполне свое, поэтически пережитое. Основной тон определяется эпитафией: «Нет ничего сладостнее, как внимать заповедям Господним» (Иис.<уса>, сына Сира<к>хова, 23, 36). Это — тихое раздумье, приемлющее равно и радость и страдание, с оттенком вечной печали и светлого примирения.

Я хлеб и мед носила Пану в лес,
Плела венки домашним нашим ларам,
И коз пасла, пока лазурь небес
Не крылась пеплом серым за пожаром, —

так открывается этот цикл.

Чередуясь, следуют образы ларов, которым возжигается ладан на домашнем очаге, сельских и домашних работ, благостного труда среди природы, сочувственно нежной и печальной. В последнем стихотворении, достойном сравнения с лучшими образцами античности, сосредоточен мудрый итог:

Весны бывали душисты, лета беспокойны и жарки.
Память об этом, как эхо в далеком своем повтореньи.
Осени мудрой я вижу везде золотые подарки:
В доме моем изобилье, в сердце моем примиреньи.

Старости ласковой голос, ее указанья я слышу.
Меньший ли смысл в моей жизни нынче, чем дальней весною?
Сад полон фруктов, а лозы покрыли и стены и крышу,
Выросли дети и внуки — жизни, зажженные мною.

Ропотом дней не встревожу; пускай появляются разом
 Смерть и зима; разукрасьте кедром костер мой и елкой.
 Если весь круг нашей жизни исполнен по божьим указам,
 Смерть будет тихой и сладкой, память же светлой и долгой.

Но вот в жизнь сердца вторгается великое горе. Личное оборачивается общим, и встает, вновь древняя трагическая проблема. «Единоборство навеки враждующих душ» — таков эпиграф второго отдела. Ни одного судорожного крика, ни одного фальшивого звука не вырывает из груди великое страданье. Оно до конца смягчено, претворено в поэзии. И от этого голос страдания — так глубок и вятен:

Вот мы друзья. Мы любви отдались. Почему ж
 Наши сердца в крови?
 Единоборство навеки враждующих душ
 Сильней и глубже любви.

 Нежностью лжем мы. Желанье одно: побороть,
 Омочить губы в крови.
 Пальцы сжимаются в ласках — и ранена плоть.
 Это сильней любви.

Исход — один: прощающее и примиренное отречение.

Лучше будем врагами, лучше будем скупыми.
 За прикрытою дверью,
 Чтоб, услышав Ваш голос, Ваше милое имя,
 Щит мой был — недоверье.

И еще:

Так свой сама себе я выбрала удел,
 Давно, всегда желанный тайно.
 И если взгляде мой Вась и Ваше проглядел,
 То ведь и это не случайно.

Третий и последний отдел — не вывод из прежнего, не синтез, по углубленный взгляд в прошлое и свободный выход к будущему.

К могилам радостей на остров забвенья
 Ладью свою причаль.
 И слушай голоса и чувствуй откровенья
 Сквозь трепет и печаль.

Из скорби прошлого открывается путь в темное будущее. Но мрак не сломил души, по-прежнему открытой для тихих светлых встреч. Залог их — в возврате к древней мудрости:

Свой дом у черных ив открыл мне старый мельник
 В пути моем ночном.
 На древнем очаге дымился можжевельник,
 Обрызганный вином.

Приветствовав богов чужих и неизвестных,
Я сел к его столу,
И ел соленый сыр с вином из яблок местных
И спал в его углу.

Несенный много дней в суме моей убогой,
Я ладан разожгу
В хвалу чужим богам, мне благостным дорогой,
Огню и очагу.

В этом неожиданном, но глубоко подготовленном, единственном во всем сборнике перевоплощении («сел», «спал») — глубочайшее выражение факта рождения всечеловека из сердца женщины.

В последних стихах, печатаемых нами здесь, внутренняя скорбь сочетается с мукой от внешних ран, наносимых нестерпимой действительностью. Чувствуется душевная растерянность от физической боли, но поэзия вновь овладевает и преодолевает ее.

Какое необыкновенное сочетание силы и нежности в этих стихах! Каждый образ чист и значителен, как бывает, лишь у природных мастеров. Стихи Т. Ефименко напоены тем тонким и благородным лиризмом, который составляет сильнейшую и лучшую традицию нашей поэзии. Бесплезно размышлять о том, что могла бы нам даровать еще в будущем эта глубокая душа, рожденная с даром песни. Все, что мы можем и должны сделать — любовно собрать и сберечь наследие той, которая и творчеством, и смертью своей так тесно, так глубоко — с нами в нашей «общей круговой духовной поручке».

А. А. Смирнов.

Новая Россия (Харьков). 1919. № 13, 25 декабря. С. 2.

4.

Татьяна Петровна Ефименко родилась в 1890 году. Будучи с самого раннего детства нервным и хрупким ребенком, она была отдана в школу, но получила домашнее образование под руководством своей матери. И естественно, Александра Яковлевна оказалась идеальной воспитательницей, сумевшей дать дочери больше, чем любая школа. Это обстоятельство содействовало возникновению того взаимного душевного понимания и необыкновенной сердечной привязанности, в атмосфере которой мать и дочь находилась до последних дней своей жизни. Редкими перерывами были отлучки дочери, из которых самой продолжительной была ее поездка в Париж, где она провела почти полтора года.

Т. Ефименко с детства писала стихи, но до самого конца, живя довольно уединенно, не была вхожа ни в какие литературные кружки. За последние 6–7 лет она усиленно занималась египтологией, при чем, между прочим, слушала лекции проф. Тураева. В связи с этим, она стала писать

рассказы из египетской жизни для «Маяка» и других детских журналов. В 1916 г. был издан в Петербурге сборник ее стихов «Жадное сердце».

Всю сознательную часть своей жизни покойная провела в Петербурге, и лишь с год тому назад переселилась с матерью на хутор «Любочка» в Волчанском уезде, где обе были убиты в ночь на 18-е декабря, неразлучные в жизни и в смерти.

Новая Россия (Харьков). 1919. № 13, 25 декабря. С. 2.

V. ПРИЛОЖЕНИЕ

i.

† О. Я. Єфименкова

Але найбільше цей вплив П. С. Єфименка на жінку відбився в її зацікавленні Україною, українським народом, українським питанням. Це захоплення Україною й українською справою вона заховала на все життя й за нього її було замордовано пивничними канібалами. Не можу не погодитися з гадкою д. С. Єфремова, що злочинці «вбивали не просто якусь пані “буржуйку”, не просто Єфименкову, а українського історика Єфименкову. Безглуздий ніж направляла в живе тіло рука, свідомо того, що робить».

Проф. В. Данилевич.

Фрагмент некролога В.С. Данилевича с датой: «Київ. Грудень 1918 р<оку>», напечатанного: Наше минуле: Журнал історії, літератури і культури (Київ). 1918. Ч. 3. С. 108 [105–110].

ii.

Люди Русского Севера

ДЕЯТЕЛИ НАУКИ И ЛИТЕРАТУРЫ

А. Я. Ефименко

Среди русских женщин, заявивших себя деятельностью на поприще науки и литературы, одно из первых мест занимает наша землячка А. Я. Ефименко.

Александра Яковлевна Ефименко (урожд. Ставровская) родилась 31 мая 1848 г. в с. Кузомени Алекс<андровского> у<езда>, где и протекли ее первые детские годы. Позже отец ее, бывший здесь становым приставом и оставивший по себе добрую память бессребреника и честного человека (что в ту отдаленную пору среди архангельских чиновников глухих уездов представляло, можно сказать, необычное явление) был переведен в Архангельск, на должность чиновника особых поручений при казенной палате, и Александра Яковлевна получила возможность учиться в гимназии, незадолго перед тем открытой. Только что налаживавшаяся гимназия, в кото-

рой не было ни учителей, ни учебников, немного дала будущему доктору русской истории «Honoris causa». Пробелы своего школьного образования А. Я. дополняла усиленным чтением: «я читала, — пишет она в своей автобиографии, — читала, читала, забывая об отце, умиравшем где-то далеко, о крайней домашней нужде, заставлявшей меня нести в заклад необходимые вещи, читала при свете сального огарка, чуть-чуть мерцающего ночника, наконец, просто лучины, притаившись где-нибудь в углу, на кухонной печи, читала днем, читала ночью, ежась и дрожа от холода и страха»

По окончании гимназии шестнадцатилетней А. Я. пришлось взвалить на свои неокрепшие плечи содержание всей семьи. Она поступила учительницей в г. Холмогоры и провела здесь, продолжая заниматься самообразованием, около пяти лет, до выхода замуж за П. С. Ефименко, известного исследователя народной жизни — этнографа, бывшего в то время в Холмогорах, в ссылке.

Под руководством и влиянием мужа, А. Я. вступила на приведший ее к всероссийской известности путь литературно-научной деятельности.

Наша архангельская литература обязана А. Я. Ефименко целым рядом научных работ по обычному праву, этнографии и истории Севера, как то: «Крестьянское землевладение на крайнем Севере» (в сборнике ее статей под заглавием: «Исследования народной жизни» — изд. Литературного Фонда, М. 1884 г.), «Артели в Архангельской губернии (в «сборнике» материалов об артелях)», «Юридические обычаи лопарей, карелов и самоедов Архангельской губернии» (Записки Георгиевского Общества), «Крестьянская женщина, этнографический этюд» («Дело», 1873 г.) и др. Кроме этих чисто-научных работ, А. Я. опубликовала целый ряд очерков в детских журналах, преимущественно в «Детском чтении» («Мурманские промыслы», «День крестьянской семьи», «Тюлений промышленник», «На Югорском шаре», «Пустозерск», «Зыряне-ижемцы», «Год лопаря», т. д.), дав своим юным читателям живые наглядные картины из природы и быта родного ей Севера.

Перебравшись вместе с мужем на юг России, А. Я. отдалась изучению западно-русской и южно-русской истории и отчасти этнографии. «История Украины и ее народа» (1907 г.), «Дворянское землевладение в южной России», «Народный суд в западной России», «Малорусское дворянство», «Очерки истории правобережной Украины» — все эти работы еще более укрепили репутацию А. Я., как серьезной исследовательницы народной жизни.

Для детей А. Я. дала из южно-русской жизни — «На Украине» — четыре сборника рассказов, и др.

Литературно-научная деятельность А. Я. Ефименко — бывшей архангельской гимназистки — открыла ей двери к кафедре южно-русской истории на высших женских курсах (Бестужевских) в Петрограде и доставила в 1910 г. почетное звание доктора русской истории «Honoris causa».

В будущем году исполняется 50-летие литературно-научной деятельности А. Я. и будем думать, что наше архангельское общество, вообще равнодушное к своим землякам, примет живое участие в этом празднике, в общем хоре приветствий прозвучат и голоса из родного для А. Я. Ефименко Архангельска.

Ан. Попов.

Возрождение Севера. 1919. №94, 4 мая. С. 4.

ЛИТЕРАТУРА

- Гельперин Юрий. «Ефименко Татьяна Петровна». *Русские писатели 1800–1917: Биографический словарь*. Т. 2: Г–К. Москва: Большая Российская энциклопедия — Фианит, 1992: 247–248.
- Пяст Владимир. *Встречи*. Под ред. Р. Тименчика. Москва: Новое литературное обозрение, 1997.
- Сто одна поэтесса Серебряного века*. Антология. Сост. и биогр. статьи М. Л. Гаспарова, О. Б. Кушлиной, Т. Л. Никольской. Санкт-Петербург: ДЕАН, 2000.
- Тименчик Роман. «Из „Именного указателя“ к „Записным книжкам“: „Завистницы, соперницы, враги“». «Я всем прощение дарую...». *Ахматовский сборник*. Под общ. ред. Д. Макфадьена и Н. И. Крайневой. Москва — Санкт-Петербург: Альянс-Архео, 2006: 492–517.

REFERENCES

- Gel'perin Iurii. «Efimenko Tat'iana Petrovna». *Russkie pisateli 1800–1917: Biograficheskii slovar'*. Tom 2: G–K. M.: Bol'shaia Rossiiskaia entsiklopediia — Fianit, 1992: 247–248.
- Piast Vladimir. *Vstrechi*. Pod red. R. Timenchika. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 1997.
- Sto odna poetessa Serebriianogo veka*. Antologiia. Sost. i biogr. stat'i M. L. Gasparova, O. B. Kushlinoi, T. L. Nikol'skoi. SPb.: DEAN, 2000.
- Timenchik Roman. «Iz „Imennogo ukazatelia“ k „Zapisnym knizhkam“: „Zavistnicy, sopernitsy, vragi“». «Ja vsem proshchenie daruiu...». *Akhmatovskii sbornik*. Pod red. D. Makfad'ena i N. I. Krainevoi. Moskva — Sankt-Peterburg: Al'ians-Arheo, 2006: 492–517.

Андреј Устинов, Игор Лошчилов

УСУД И ПОГИБИЈА ЖЕНЕ-ПЕСНИКА:

МАТЕРИЈАЛ ЗА БИОГРАФИЈУ ПЕСНИКИЊЕ ТАТЈАНЕ ЈЕФИМЕНКО

Резиме

Рад је посвећен стваралаштву и драматичној судбини Татјане Јефименко, аутора песничке збирке *Похлепно срце* (Петроград, 1916). По први пут су обједињене рецензије и реакције на поменути збирку, публиковане за живота песникиње; васпоставља се иконографски материјал (фотографије Јефименкове из њеног архива), дају се ретроспекције и некролози на основу којих се реконструише трагична погибија јунакиње нашег рада, коју су заједно са мајком Александром Јефименко — етнологом и историчарем — убили сељаци 18. децембра 1918. године под неразјашњеним околностима.

Кључне речи: Татјана Јефименко, руска поезија XX века, женска поезија, акмеизам, књижевне школе и утицаји.

Дмитрий Бреслер (Санкт-Петербург)
dbresler@hse.ru

Dmitrii Bresler (Saint Petersburg)
dbresler@hse.ru

КОЛЛАЖ И ГРОТЕСК КОНСТАНТИНА ВАГИНОВА KONSTANTIN VAGINOV'S COLLAGE AND GROTESQUE

В статье рассматривается коллажная техника, свойственная прозе Константина Вагинова в конце 1920-х — начале 1930-х годов. Делается предположение, что посредством коллажной техники Вагинов развивал реалистический метод художественного письма.

Ключевые слова: Константин Вагинов, коллаж, гротеск, литературный Ленинград, художественное письмо.

The article deals with the collage technique inherent in the prose of Konstantin Vaginov in the late 1920s and early 1930s. It is suggested that with that collage technique Vaginov developed a realistic type of writing fiction.

Keywords: Konstantin Vaginov, collage, grotesque, literary Leningrad, fiction writing.

Проза Константина Вагинова, и, в первую очередь, его наиболее известный роман *Козлиная песнь* (1928), часто связывается с символистской романной традицией — едва ли не документальное воспроизведение быта лично знакомых автору представителей круга петроградской и ленинградской богемы и академии на страницах книг Вагинова, по мнению одних исследователей, обретает архетипическую образность мифа, обращается в квазиритуал принесения себя в жертву на алтарь культуры и большой истории (Гулин 2020: 260–275), по мнению других — пародирует собственно мифопоэтику символизма, характеризуя тем самым раннесоветскую культурную ситуацию (Успенский, Фаликова 2017: 122–153). Зависимость Вагинова-прозаика от модернистской дореволюционной традиции несколько не вызывает сомнения, однако функция проявляемой модернистской поэтики может быть представлена объемнее и сложнее, если обратить внимание не столько на мифологизацию быта, сколько на саму бытовую основу повествования — на вагиновскую технику документации реальности.

Уже в *Козлиной песни*, но также в трех последующих романах и на страницах записной книжки «Семечки», которую Вагинов вел в 1930-е годы, автор разрабатывает особую коллажную технику повествования, склеивая бытовые детали, городские и пригородные ландшафты, черты реально знакомых ленинградских персонажей и собственные читательские впечатления, отсылающие к разным эпохам, языкам, литературным традициям. Обнаружение за сниженными сакральными образами коллажной ткани текста, позволяет предложить иную интерпретацию художественной работы Вагинова — не пародийно, но гротескно описывающего хаотичность эпохи культурной революции, а значит не исключающего реалистический контекст, замещенный модернистским мифом, но, наоборот, посредством нарезки культурных артефактов и текстов, ищущего адекватный реалистический литературный метод описания эпохи 1920-х– начала 1930-х годов. Посредством анализа некоторых архивных и малоизвестных материалов, связанных с биографией Вагинова (с той самой бытовой подложкой для его прозы), и с творческой историей его текстов мы совершим попытку описать поэтические особенности коллажной документализации его прозы.

1.

Архив Вагинова едва ли можно назвать целостным, полно отражающим его «труды и дни». Небольшой, собранный из разрозненных и часто случайно сохранившихся материалов, — большая часть которых сберегла его вдова, Александра Вагинова — архив писателя позволяет создать только общее представление о его привычках и вкусах, знаниях и увлечениях, о творческих замыслах и подлинной истории их осуществления. Мы знаем о Вагинове по случайным деталям, попадающим в поле зрения исследовательского сообщества. Один из таких документов, до настоящего момента не публиковавшийся, — короткая записка будничного содержания, адресованная неустановленному лицу. И она, всего за несколько строк успевает раскрыть в авторе нечто специальное, свойственное его характеру, манере литературного поведения и его текстам, неизменно вбиравшим факты окружавшей писателя действительности.

Гриша,

Я был у тебя около пол. десятого. Мне срочно нужны были 1 1/2 дня «Искусство» Плеханова и «Леф» 1ый № за 23. Мне казалось, что они у тебя были, но, к сожалению, их нет. Я посидел с часок, почитал Рейнака «Орфей» и скромно удалился. Извини за некоторую бесцеременность, но книги («Леф» и «Искусство») мне срочно были нужны.

Жму твою руку,

Вагинов К.

1924¹

¹ Автограф хранится в Архиве Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете.

Обращает внимание искусный обходительный тон, легкость и неприужденность в использовании высокого стиля, но нам ценнее заметить, что носитель столь рафинированной дореволюционной речи срочно ищет возможности прочесть классика марксистской критики Плеханова и первый выпуск журнала Маяковского и Брика, выразивший концепцию «левого фронта» авангарда, впоследствии заключенную в формулу «литература факта». Зачем автору эмоционалистского альманаха *Абракас*, представителю «Кольца поэтов им. К. Фофанова» и «островитянину» (Никольская, Эрль 2002: 183–185) — именно таким мы знаем Вагинова в 1924 году — за полтора дня срочно осваивать актуальную советскую гуманитарную теорию?

С начала 1920-х гг. он — активный участник петроградской литературной сцены, но именно той ее модернистской части, которая вскоре оказалась на культурной периферии. Хаос пореволюционной поэтической жизни выдыхался, множество групп и объединений без внятной эстетической программы, нечетко разделенных между собой, искали возможности объединения — первоначально совсем не по необходимости отточить единую пролетарскую стилистику, но по хозяйственно-экономическим, издательским соображениям (Кукушкина 2007: 83–139). С 1922 по 1924 год шла подготовка к созданию ленинградского отделения Союза Поэтов и на ранних этапах формирования правления союз объединялся вокруг Михаила Кузмина, благосклонного и дружески настроенного к Вагинову. Однако на первом собрании Союза поэтов, состоявшемся 6 апреля 1924 года, председателем был выбран пролетарский поэт Илья Садофьев, и если Кузмин и другие представители его круга теряют интерес к организации, неминуемо транслировавшей чуждые им эстетические принципы, то Вагинов продолжает свое активное сотрудничество. Он работает в оргкомитете в 1924 году, а затем в течение 1925-го, несмотря на то что к тому времени он фактически вытеснен из правления и только по воле случая включен в приемную комиссию. Вагинов дисциплинированно посещает заседания, пишет рецензии на поэтические подборки вступающих в Союз — известен, в частности, его положительный отзыв на стихи Даниила Хармса (Пахомова 2016: 309). Его усердное участие в деятельности Союза было отмечено на общем годичном собрании этой организации (Пахомова 2016: 309).

Конечно, старания Вагинова не могли сделать ему карьеры литературного функционера: он, бодлерианец из соловьиного сада, развивающий, как уже было сказано, неосимволистскую мифопоэтику, не приспособленный к высоким должностным обязанностям, к политическим жестам, едва ли представим в роли руководителя культурной институции. Однако значимо, что Вагинов никогда не отстранялся от происходившей вокруг него культурной жизни, не уходил во внутреннюю эмиграцию, а старался участвовать в советских институциях и организациях, находя вдохновение и идеи для творчества в литературном быте смены культурных эпох.

Можно предположить, что Вагинов должен был прочесть Плеханова и первый номер *Лефа* для того, чтобы подготовить выступление на очередном собрании Союза поэтов. Вероятно, адресат записки — человек связанный с деятельностью организации, им мог быть Григорий Шмерельсон, петроградский имажинист, один из инициаторов учреждения Союза. Возможно, Вагинов заходил к поэту Григорию Сорокину, впоследствии выступившему ответственным редактором романа *Труды и дни Свистонова* (Ленинград, 1929). Но кто бы ни был тот «Гриша», его отсутствие в нужное время или неразбериха на полках его домашней библиотеки лишила Вагинова необходимого чтения.

Оставшись без дела, Вагинов находит другой интересующий его том, погружается в него на час. Его альтернативный выбор Вагинова — книга Соломона Рейнака *Орфей. Всеобщая история религии*² — оксюморон материалистическому взгляду на искусство Плеханова и формалистской эстетической лаборатории «лефовцев». Этот выбор можно прочесть как намеренную шутку, тонкую иронию по отношению к актуальной повестке, которую будто бы легко и приятно разменять на поиски орфических истоков религиозных воззрений. Но неожиданная смена интересов Вагинова скорее свидетельствует о присутствии у него характере книголюбия — хаотичного, бессистемного, фланерского. Его позднейшая проза окажется результатом нетривиальной читательской практики, заметной уже по этой короткой записке.

Не читая (по крайней мере, в гостях у Шмерельсона/Сорокина) программный выпуск *Лефа*, Вагинов по-своему следует авангардной концепции «наилучшего выражения фактов современности» (Маяковский, Брик 1923: 41), заключенной в сближении художественного вымысла с практическим опытом, в снятии «различья между поэзией, прозой и практическим языком» (Там же: 40), в поиске реальных практик «единого материала слова» (Там же).

Чтение для Вагинова было неотъемлемой частью каждодневного быта, случайные переходы с Плеханова на Рейнака могут восприниматься как гротескная метафора непредсказуемого хода самой жизни, неструктурированный словесный материал, погружение в информационный шум горного языка науки и искусства, что соотносится с концепцией «литературы факта» в специальном вагиновском изводе, предполагающим противоположное *Лефу* аналитическое восприятие литературности — как имманентной категории реальности.

Литературное восприятие современности посредством оригинальных читательских практик, погруженность в «литературный быт» наиболее полно нашли отражение в поздней прозе Вагинова и стали основанием для

² Труд французского ученого неоднократно издавался в России. Установить, какое издание попало в руки Вагинову, к сожалению, невозможно.

его реалистического метода, реализованного посредством коллажной техники письма. Обозначим вариативность коллажа в поздних прозаических работах Вагинова.

2.

«Литература более реальна, чем распадающийся ежеминутно мир» (Вагинов 1999: 537)³, — так говорит Свистонов, заглавный герой второго романа Вагинова, профессиональный писатель. Его метод предполагает перенесение в свой роман черт знакомых людей, очертаний существующих городских улиц, парков и домов. Сообразно сюжетным требованиям Свистонов моделирует ситуации реальной жизни, манипулирует будущими героями, чтобы затем поместить их в свою прозу. Так, Свистонов знакомится с завсегдатаем литературных салонов Иваном Ивановичем Куку, общительным, по-своему очаровательным и даже трогательным человеком, но, конечно, бесталанным, несамостоятельным во мнениях и вкусах и принимаемым писательским кругом до тех пор, пока он не возьмется за перо. Свистонов очаровывает Куку, поселяется с ним на загородной даче, обещает творчески плодотворное соседство, «работать как Гонкуры» (Вагинов 1999: 166), однако под предлогом дружеского времяпровождения легко забирает для романа всё, что из себя представляет Куку, и далее, без стеснения карикатурно выписывая его образ, дает этому герою фамилию «Кукуреку». И когда, наконец, несчастный Куку видит рукописи написанных глав, он чувствует себя будто лишенным жизни, стертým, поглощенным литературой — он вынужден покинуть Ленинград, отказаться от любви и литературной сцены, так как и город, и любовь, и общество оказались пустым объектом гротескных образов романа.

Жизнь, исчерпанная художественными образами, ее описывающими, воспринимается прожитой, а роман, содержащий факты современности, представляется написанным в «давно прошедшем времени» — «Как будто им <Свистоновым — Д. Б.> описываемое давно окончилось, как будто он брал не трепещущую действительность, а давно кончившееся явление» (Вагинов 1999: 194). Мортирологический эффект от письма Свистонова достигается за счет включения в роман не только срежиссированных сюжетов, но и фрагментов из неопределенного набора книг, принадлежащих к разным эпохам, написанных на разных языках. Фантазия Свистонова сплошь текстуальна, используемые им источники — нарочито нехудожественны. Его роман о Кукуреку начинается с чтения исторического нарратива о Кахетинском царстве, князе Чавчавадзе, продолжается заметками из судебной хроники и сообщениями о необычайных происшествиях 1910-х годов — газетными вырезками, собранными женой, которая впоследствии отпра-

³ Фраза была вычеркнута Вагиновым в экземпляре, подаренном Г. Э. Сорокину и потому в ПССП приводится только в примечаниях.

ляется в Старую Руссу, вотчину Фёдора Достоевского, за современными читательскими впечатлениями о прозе Ивана Тургенева. Сюжеты, относящиеся к разным эпохам и стилям, фрагменты текста, написанные по столь разным поводам и столь разными авторами, сведенные воедино, составляют феноменально монструозный коллаж, гротескно передающий советскую реальность.

В 1920 году Виктор Виноградов написал статью «Натуралистический гротеск (Сюжет и композиция повести Гоголя “Нос”)), републикованную в сборнике его статей, напечатанном по распоряжению Отдела Словесных Искусств ГИИИ (где Вагинов учился в середине 1920-х гг.) и вышедшем в издательстве «Academia» в том же 1929 году, что и *Труды и дни Свистонова* (Виноградов 1929). Виноградов последовательно описывает сюжетные и образные источники повести и выявляет художественную ориентацию Гоголя не только на стернианскую «носологическую» традицию, но и «на “низкие” жанры газетно-журнальной литературы (вроде “смеси”», на злободневный “внелитературный” материал, на устный бытовой анекдот, иногда “скабрзного характера”» (Виноградов 1929: 87).

Маргинальный по отношению к литературе разговорно-бытовой языковой материал, по мнению Виноградова, позволяет Гоголю преодолеть жанр романтического фантастического гротеска Гофмана, вскрывавшего inferнальное и бессознательное в обыденной жизни, и обратить гротеск в механизм выстраивания мира «фантастической чепухи», в котором действует «новая логика вещей»: нос для Гоголя в большей степени не метафора, а метонимия форм чувствования, заданного реалиями чиновничьей бюрократии и пьянством ремесленников и переданного посредством неоднородной, выходящей за рамки литературности стилистической игры.

«Утверждение <...> новых форм стилистического построения, отвлеченных и освобожденных от номинативно-бытовых связей слов, — пишет Виноградов, — было в то же время процессом созидания новой “художественной действительности”, которая, хоть и была связана с литературными традициями, в то же время соотносилась непосредственно с действительностью быта — на принципах “несоответствия”» (Виноградов 1929: 88). Читая повесть Гоголя, невозможно уверенно утверждать, что всё же есть нос — «вещь», по оплошности срезанная часть тела, или субъект, фантастический двойник майора Ковалева. Неоднозначность прочтения создает эффект натуралистического гротеска.

Создавая роман о мефистофелеподобном романисте, Вагинов одновременно создает гротескный образ литератора, которые наделяет собственными биографическими чертами, читательскими и писательскими привычками, будто рассчитывает на подобный гротескный «гоголевский» эффект. Автор *Трудов и дней Свистонова* персонифицирует, разыгрывает по ролям метахудожественные представления о литературе, ее функции по отношению к субъективной реальности, объективирует собственную литературную технику, основанную на улавливании соположений множества разно-

родных дискурсивных практик: божественного и «цехового» общения, беспорядочного чтения, вербализированной рефлексии о собственной субъектности внутри актуального жизненного мира.

4 апреля 1930 года Вагинов выступает с докладом «Моя работа над текстом» в Кабинете современной литературы при ГИИИ. Полный текст доклада, к сожалению, не сохранился, однако сегодня мы располагаем стенограммой его обсуждения⁴, из которого мы узнаем, как Вагинов писал свой третий роман *Бамбочада*⁵. Обсуждалась сцена пиршества в квартире инженера Торопуло, который посредством кулинарии и коллекционирования мелочей, связанных с самой посредственной ежедневной рутинной (спичечные коробки, обертки от конфет и проч.), изучал историю и современную культуру. Как признается Вагинов, «<в>ся эта сцена если произведение анализировать, составлена из небольших кусочков» — из отрывков редких кулинарных книг, статьи из малотиражной газеты, частного дореволюционного дневника, учебников, бульварной литературы и т. д. Вагинов буквально создает коллаж из цитат, минимально препарировав исходный текст, но, благодаря этим точечным вмешательствам делает «швы» едва заметными для неподготовленного читателя.

Приведу в качестве примера одну атрибутированную нами цитату из печатной версии романа:

Торопуло взял «Тысячу и одну ночь», но хорошо знакомая лакомая книга не читалась. Тогда взял журнал «Восток» Торопуло. И вот, яблоки — словно рубины старого вина, айва — словно шары, скатанные из мускуса; фисташки с сухой усмешкой и влажными устами; цвет персиков в густых ветвях. Сахарные груши сладко смеются, гроздь винограда висят как связки жемчугов. Мед абрикосов и мозг миндаля заставляют томиться уста. Кусты красного винограда огненного цвета, как вино, сладостно сковывают самую кровь. Ветки апельсинов и свежая листва лимонов, финиковые рощи по всем углам...

Сад, словно кудесник, наполнил комнату Торопуло; дыни лежали у ног его пестрыми ларцами. (Вагинов 1999: 275).

Описание яблок, айвы, груш, винограда, фиников и других плодов сада взято Вагиновым из поэмы Низами *Семь портретов* в переводе Евгения Бертельса, фрагмент которого был опубликован в третьей книге альманаха *Восток* за 1923 год. Вот интересующий нас отрывок поэмы:

Попал он <главный герой, Махан. — Д. Б.> в сад, нет, не сад, скорее, рай, лучше Иремского сада по природе и расположению <...> красовались там бесчисленные тополя и кипарисы. Плодовые деревья от обилия плодов, словно молясь, склонялись до самой земли, плодов было превыше всякой меры, свежих, как душа, и освежавших душу: яблоки — словно рубины старого вина, гранаты — как яхонтовые ларцы, айва — словно шары, скатанные

⁴ Источник находится в частном собрании А. Кураевой. Текст стенограммы любезно предоставлен В. Отяковским.

⁵ Роман был напечатан в «Издательстве писателей в Ленинграде» в конце 1931 года. Первый известный инскрипт датируется 1 января 1932 года (Вагинов 1999: 545).

из мускуса, фишаки — с сухой усмешкой и влажными устами; цвет персиков в густых ветвях затмевал желтые и красное яхонты. Сахарные груши сладко смеялись, гроздь винограда висели как связки жемчугов. Мед абрикосов и мозг миндаля заставил томиться его уста. Кусты красного винограда огненного цвета, как вино, сковывали самую кровь. Ветки апельсинов и свежая листва лимонов, финиковые роши по всем углам, сад, словно кудесник, был полон чар, дыни лежали пестрыми ларцами. (Низами 1923: 19).

Витиеватые описания, стремящиеся передать волшебство восточного повествования, используются Вагиновым без каких-либо изменений (показательно, что Вагинов повторяет устаревшую грамматическую форму «самую кровь»), с небольшими, мотивированными лишь темпом беглого чтения героя купюрами⁶. Более того, предваряя цитату, Вагинов использует инверсию («взял журнал “Восток” Торопуло»), подготавливая внедрение стилистически чуждого фрагмента. Но значимое вмешательство в перевод Бертельса всё же есть, и оно принципиально для интерпретации цитаты в контексте романа.

Вагинов пишет, что «кудесник»-сад «наполнил комнату Торопуло», то есть о воздействии чтения Низами на героя, передавая ему на некоторое время возможность вести нарратив. Несмотря на третьеличное повествование, отсутствие грамматических и синтаксических признаков прямой речи — цитата из Низами, очевидно, читается от лица Торопуло, — мы видим комнату его глазами, воспринимаем персидский оригинал посредством его субъективной оптики. Восточная цитата не характеризует энциклопедические знания Торопуло, его культурный багаж — указание на альманах *Восток* (а не на поэму Низами) создает ощущение случайности в выборе фрагмента для чтения и подчеркивает способ восприятия литературы, особую «питательность» чтения для Торопуло, с одинаковым интересом и вниманием читавшего всё подряд, что только могло пробудить аппетит.

Маргинальность цитируемой поэмы даже для современников Вагинова позволяет исключить необходимость ее верификации, такая цитата не должна указывать на подтекст, специфический для модернистской литературы способ интертекстуальной коммуникации, вскрывающий многозначность и укорененность романа в мировой культуре. Эта цитата, и многие ей подобные — иногда Вагинов «вырезает» из читаемой книги одно слово, эпитет, синтаксический оборот⁷ — служит материалом, остранивающим кон-

⁶ Ср. отсутствие в романе Вагинова описания гранатов и др. — их семантика и стилистика не препятствуют включению этих образов в роман.

⁷ В упоминаемой стенограмме Вагинов признается, что брал «многие эпитеты из Саади» (Отяковский). Нам удалось установить, что Вагинов читал поэму Саади Гюлистан в переводе И. Холмогорова (*Гюлистанъ*, т. е. «Цвѣтникъ розъ». Творение Шейха Мослихудиана Саади Ширазского. Съ персидскаго подлинника перевелъ И. Холмогоровъ. М., 1882.) и в печатном тексте 1931 года присутствует как минимум один эпитет из поэмы. Речь идет об эпитете «сахароустный» во фрагменте «Одною рукой он <Евгений Фелинфленн, — Д. Б.> обнимал сладкогубую Нинон, голову положил на плечо другой сахароустой обольстительницы и стал наслаждаться вишнями и благоуханиями леса» (Вагинов 1999: 207).

венциональный литературный дискурс, создающим, как отдельно отмечает Вагинов во время дискуссии в Кабинете современной литературы — гротескный стиль.

В *Бамбочаде* уже нет образной реализации гротеска, настроенного на реалистическое (больше чем реалистическое) письмо — такого как анекдотический, определяющий физиогномику Петербурга «нос» у Гоголя, или такого как Свистонов, конструирующий метафигиональный сюжет, обрашающий гротеск на сам перформативный эффект литературы в повседневной практике. Гротескный стиль *Бамбочады* создается только за счет коллажного внедрения исторически и культурно разнородных дискурсов, которые должны «в одной своей части утратить историчности в другой — ее сохранить». Вагиновский гротеск не обличает быт как таковой, но вскрывает дискурсивный механизм повседневности, который, в свою очередь, мотивирует субъективное читательское восприятие. Вагиновский метод можно было бы назвать «натуралистическим рецептивизмом» — коллажный нарратив *Бамбочады* не столько собирает воедино самые странные и редкие тексты, сколько фиксирует эффекты от их прочтения / воспроизведения персонажами романа, и не столько репрезентирует фантастический быт ленинградских «чудаков и оригиналов», сколько представляет следы их рефлексии.

В *Бамбочаде* Вагинов находит метамодернистскую прагматику цитаты, функция которой больше не сводится к актуализации символического кода культурной памяти, — цитата обретает собственную вещественность, посредством ее оказывается возможным создать гротескный реалистический образ. После работы над своим третьим романом, Вагинов погружается в педагогическую и редакторскую деятельность, что мотивирует его к продолжению поисков литературных фрагментов, способных быть материалом для метамодернистского коллажа, который приводит его из мира книг в сферу живой речи.

3.

В начале 1930-х гг. за литератором окончательно закрепляется новый статус «советского литературного работника». В общественном сознании писатель всё менее соотносится с представителем творческой элиты, сформированной общностью эстетических взглядов и художественной идеологии. Такая социальная трансформация означала снижение «сакрального» авторитета писательского слова. Научиться заниматься литературой мог любой гражданин СССР. В качестве полной реализации общественно значимого действия, совершаемого на производстве, инженеру было недостаточно привести в действие новое оборудование или уникальную технологию — необходимо было символически закрепить событие на бумаге, дать статью в соответствующее издание, где частный факт был бы возведен в систему атрибутов нового социалистического общества. Так в литера-

туру были призваны ударники производства. В 1931 году М. Горький писал в программной статье: «Ударник — это не только человек, который научился хорошо, быстро, дисциплинированно работать, а еще человек, который пытается и умеет рассказать о своем опыте рабочему миру» (Горький 1953: 19)⁸.

На предприятиях появились представители новой профессии — рабкоры (рабочие корреспонденты) — литературные кадры заводских газет. Тогда же был выдвинут лозунг масштабной работы над созданием истории фабрик и заводов. Главный литературный «профорг» М. Горький 7 сентября 1931 года публикует в *Правде* и в *Известиях* статью, наметившую магистральные линии символического фронта, на который должны быть брошены не только рабкоры и ударники, но и все лучшие силы от литературы. Он констатировал, что почти нет «общедоступной литературы, которая последовательно и широко знакомила бы с грандиозным процессом строительства», но «для того, чтобы понять огромное значение своих завоеваний, своих хозяйственных успехов, рабочий класс должен знать и прошлое, ту глубоко засоренную почву, на которой начал он строить свое новое государство» (Горький 1953: 144)⁹.

В конце 1930 года Вагинов включается в актуальные литературные кампании и вместе с Николаем Чуковским начинает вести литературные занятия с ленинградскими рабочими на заводе «Светлана». Позже он принимает участие в создании книги об истории рабочего движения за Нарвской заставой «Четыре поколения (Нарвская застава)», выпущенной в дружественном ему «Издательстве писателей в Ленинграде» (*Четыре поколения* 1933)¹⁰.

Желание Вагинова приобщиться к горьковским кампаниям не ограничивалось логикой «поденщины» — необходимостью заработка, желанием знакомства с потенциальными работодателями и проч. Те детали, что дают узнать себя благодаря высказываниям современников и материалам из его архива, максимально усложняют однозначное суждение о том, как Вагинов ощущал себя в качестве советского писателя 1930-х гг., как он воспринимал проект советской литературы, получивший окончательные очертания на Первом съезде Союза писателей, уже после его смерти. Некролог в *Литературном Ленинграде*, написанный Н. Чуковским, и гораздо более поздние его мемуары, освещают тенденциозную деятельность «маргинала» Вагинова, обладавшего, по характеристике Михаила Бахтина, «истинно карнавальным» сознанием. Приведем цитату из некролога:

⁸ Впервые напечатано в газете *Ленинградская правда* (1931. 21 мая. № 138. С. 2) и под заглавием «Ударники — в литературу» — в журнале *Наши достижения* (1931. № 5. С. 1–3).

⁹ Впервые напечатано одновременно в газетах *Правда* (1931. 7 сентября. № 247 (5052). С. 2) и *Известия ЦИК СССР и ВЦИК* (1931. 7 сентября. № 247 (4454). С. 2).

¹⁰ См. подробнее об участии Вагинова в горьковских кампаниях: (Бреслер, Дмитриенко 2013).

Вагинов рос, интеллигентские темы стали для него слишком узки, и он пошел сначала на завод «Светлана», потом за Нарвскую заставу — изучать жизнь и быт рабочих. Мне пришлось в течение многих месяцев вместе с ним работать над книгой «Четыре поколения» (о Нарвской заставе). Вагинов был тогда уже очень болен и слаб. Но работал он увлеченно, изобретательно, неутомимо. Он созывал совещания старых рабочих, навещал на квартирах участников событий 9-го января, рылся в архиве районного испарта, ходил по цехам Кр<асного> Путиловца, Кр<асного> Треугольника, завода им<ени> Молотова, зав<ода> им<ени> Кирова, по школам районов, по столовым, по яслям, собирал документы, записывал устные рассказы, чутьем и опытом тонкого стилиста отбирая все нужное и ценное. Книга «Четыре поколения» очень многим обязана Вагинову, его пристальному взору художника. (Чуковский 1934: 3)¹¹

А вот что Чуковский пишет в *Литературных воспоминаниях*:

«В начале тридцатых годов, в жадных поисках нового материала он, преодолевая слабость, принялся изучать тот Ленинград, с которым всегда жил рядом и который совсем не знал — ленинградские заводы.

Помню, много раз ездили мы с ним вместе на завод электроламп «Светлану». Мохнатая изморозь покрывала стекла трамвая, ползущего на Выборгскую сторону, а посреди вагона стоял Вагинов — все в той же шапке-ушанке, вязанной тесемочками под подбородком, все в том же бобриковом пальто, — держался за ремень и, глядя в книгу, читал Ариосто по-итальянски. «Светлана» был завод женский — в просторных, чистых цехах за длинными столами сидели работницы в белых халатах и складывали мельчайшие детали из стекла и металла. Все заводские организации — партком, завком — были в руках женщин, и дух мягкой женственности, девичества, царивший на заводе, чрезвычайно нравился Вагинову. Он тоже там полюбился — добротой, скромностью и столь необычной старинной учтивостью.

— Славно, — сказал он мне как-то, когда мы возвращались с ним со «Светланы». — Совсем как бывало в Смольном институте.

Потом мы с ним встретились на другой совместной работе: мы оба приняли участие в составлении книги «Четыре поколения» — о рабочих Нарвской заставы. Книгу эту делали четыре ленинградских литератора: Сергей Спасский, Антон Ульяновский, Вагинов и я, и то была интереснейшая, поучительнейшая работа. Мое участие в этой работе было весьма скромным, и это дает мне право сказать, что книга получилась замечательная — одна из лучших документальных книг о жизни петербургского рабочего класса с восьмидесятых годов до середины первой пятилетки» (Чуковский 2015: 193).

Реплики Чуковского воспринимаются как апология Вагинова, попутчика, чье творчество, в особенности прозаическое, не было принято советской критикой. И в некрологе, и в мемуарах читаются навязанные Вагинову преодоление внутреннего «интеллигента», титанические усилия в усвоении художественного *Zeitgeist*'а, которые можно уподобить борьбе со смертельной болезнью. Равно как и в период создания Ленинградского отделения союза поэтов в середине 1920-х, в начале 1930-х годов Вагинов, субъ-

¹¹ Орфография оригинала сохранена.

активируется в социо-литературной ситуации, сохраняя собственные метапоэтические и стилистические позиции. Как человек книжной культуры, он продолжает воспринимать и изучать «новый быт» дискурсивными способами — в начале 1930-х гг., вследствие опыта преподавательской деятельности и опыта полевого сбора материала для истории пролетарского движения, он начинает вести записную книжку «Семечки» и записывает случайно подслушанные разговоры, ведет словарь воровской лексики, лиговской шпаны, рабочих окраин, фиксирует россыпь городского фольклора, перченного обценной лексикой и — выписки из прочитанных книг — от *Шести писателей истории об Августе (1775)* (*Шесть писателей истории об Августе 1775*) до *Устных рассказов уральских рабочих о Гражданской войне (1931)* (Мирер, Боровик 1931).

В «Семечках» Вагинов фиксирует *вербатимы*, то есть дословно записывает случайно услышанные разговоры, вырванные из общего коммуникативного шума улиц, парков и садов, южных курортов, из сказанного пассажирами городского транспорта, посетителями кабаков и кафе. Вагинову интересно записать анекдотичный разговор в трамвае («— Подумаешь какой барин! / — Ничего подобного — такой же хам как и вы»)¹², он обращает внимание на ситуативное грамматическое творчество попутчика в поезде («— Вы сегодня обоспались...»), на тавтологию, рожденную из омонимического словоупотребления, вырванного из контекста («Собачка чуть не убила меня из ружья. Я лежал у костра, грелся, и она наступила на собачку»), на остроты туберкулезных больных («Абхазия — Всесоюзная плевалка»). Все эти записи объединяются по двум признакам: они имеют отчетливую устную природу и в них присутствует окказиональный языковой материал внелитературного происхождения (точнее, материал, почерпнутый вне словоупотребительной нормы литературного языка). В некотором роде, *вербатим* оказывается парадигматическим примером записей в «Семечках» — ориентация на устность и на поиск маргинального языкового материала присутствует и в записях других типов.

Устные высказывания случайных прохожих могут объединяться по принципу единства места. Например, записи «Хороша веселая! Просто развратная баба», «Брюки одиночки», «Смотри, как почки пукнули» «Всё время чай пьет, а живот холодный» были собраны в Детском селе; «Семеро ебли говорили целка!», «Вот спасибо, большое спасибо, дай бог вашему мужу жену хорошую!» — во Пскове. Но иногда записи, собранные в одном географическом месте, не кажутся случайными, они оказываются аутентичными тому месту, где были услышаны и записаны, являются документальными словесными зарисовками, схватывающими культурное пространство города.

¹² Здесь и далее цитаты из записной книжки Вагинова приводятся по автографу, находящемуся в частном собрании (Москва).

Друзья и знакомые Вагинова, знавшие об его увлечении привозили ему из поездок порцию *вербатимов* и местных языковых витиеватостей¹³. Таковы записи, объединенные заголовком «Гербарий Владивостокских впечатлений»: «Эфирность и невесомость букв русских и западных нарисованных дальневосточником вывесок», «Старушка не желала шокировать безбожников и молилась в окошечко», «В китайском квартале продаются белые конверты с красной полоской», «[У Байкала деревни с избами в ампирином стиле из лиственницы]», «Грам<офонная> пл<астинка>: / — Коля, Коля, дай мне» и другие¹⁴. Рефрен популярной песни, непривычные названия городских топонимов, мелочные детали быта — осколки впечатлений, случайные факты составляют картину поездки его литературного знакомого.

Другая серия записей, сделанная в Детском селе, документирует прогулки Вагинова в парке: «Во дворе заиграла шарманка. — Что за китайская музыка спросил Филя»; «Мне парк совершенно ненужен мне дорога нужна»; «Раньше чем начать сеанс игры... — сказал культурник»; «— Ты вот брошюры велишь читать, а я не могу: буквы, как рюмки, сами прыгают»; «Улицы опустели. Офицерское собрание не кричало снопами света, не неслись наглые волны оркестров, закрытые двери молчали»; «Какой симпатичный герой, — сказала домохозяйка своему мужу, обходя огромную статую Августа. Дети, взявшись за руки бежали впереди». Однако среди *вербатимов* Вагинов записывает также цитаты из книги П. М. Никифорова «Муравьи революции» (М., 1932) — это реплика «Ты вот брошюры велишь читать...» (Никифоров 1932: 1965) и описание «Улицы опустели...» (Никифоров 1932: 48). Тетрадь полна выписок из книг, однако примечательно, что в данном случае цитаты неотличимы от *вербатимов*, их функции идентичны, а процесс чтения оказывается параллельным процессу вслушивания в среду. Для Вагинова читаемые им тексты, кажется, столь же реальны, так же осязаемы, вещественны, объектны, как и произнесенные вслух реплики, как и произнесшие их прохожие.

В своей записной книжке Вагинов осуществляет квази-литературное самонаблюдение над советскими реалиями, сосредоточиваясь уже на языковом оформлении быта. Свободная форма рабочей тетради позволяет ему вести дискретный и даже бессвязный нарратив, воспроизводящий разроз-

¹³ Вагинов коллекционировал фантики от конфет и ему также привозили ценные экземпляры, недоступные в Ленинграде. См. воспоминания А. И. Доватура: «У него один роман есть на основании бумажек от конфет. Он написал. Называется “Бамбочада”. Я в это время приехал после лета с Кавказа... и там у одних родственников сидим мы, пьем чай с конфетой, и вдруг меня поражает конфета, самая обыкновенная: на конфете — дама в шляпе, попугай, дама кормит попугая сахаром. И название этой конфеты — “Прогресс”. <...> Я говорю моей родственнице, она была дочь американского консула в Москве: “Разрешите взять мне, один писатель интересуется”. Когда я приехал сюда, подарил ему, и он даже в корректуре вставил эту бумажку. У него был такой альбом, где были они наклеены, и эта тоже — “Прогресс”! Ему нравилось это необыкновенно — просто абсурдность. Это Козьма Прутков, это все что угодно» (Доватур 2014: 180).

¹⁴ Безусловно, что владивостокские записи предоставил Вагинову поэт Венедикт Март (Матвеев). О Вагинове и Марте см. (Устинов 2020).

ненные факты дискурса, имманентного восприятию эпохи. В «Семечках» Вагинов выступает как метамодернистский поэт, он принципиально не различает реальные впечатления и прочитанное, выписанное, не ограничивает реплики случайных прохожих от того, что говорится от лица героев, известных по его изданным романам, не уходит от прямой фиксации сказанного, учитывая лексические и фонологические особенности фраз, не занимается литературным творчеством, но использует текст как медиальное средство запечатления и передачи реальности, свойственное литератору — дробит длительность проживания и переживания времени на фрагменты, которыми можно оперировать, к которым можно возвращаться, которые можно завершать, переживая заново.

Показательно, что Вагинов активно использует материал записной книжки при работе над второй неоконченной редакцией романа *Гарпаго-ниана*, где он по заданию издательства, стремиться актуализировать основной сюжет о коллекционерах¹⁵, но делает это свойственным ему нетенденциозным способом, с помощью внедрения зафиксированной в «Семечках» живой речи¹⁶. В частности, он пишет новую главу «Гроза», в которой его герои прогуливаются по петергофским паркам и попадают под летний ливень, заставший их и других отдыхающих врасплох: люди набились в ресторан, располагавшийся в галерее Большого дворца, чтобы укрыться

¹⁵ См. отзыв на ранний вариант романа *Гарпаго-ниана*.

Основная задача, поставленная автором в «накоплении», как он пишет в маленьком предисловии, предваряющим книгу, была показать людей, ушедших от современности, «ставших уже музейными экспонатами».

После прочтения этих хаотических страниц, остается чувство странного недоумения и от замысла, и от чудаковатых, почти патологических героев. Все эти нереальные, вымышленные чудачки по-разному охвачены жадной накопления, которое принимает совсем необычных характер. Один собирает отрезанные ногти, старые зубы, стоптанные каблукы, другой торгует сновидениями, ругательствами, третий мечется в страхе перед надвигающейся старостью и копается в своих мелких чувствешках и подчаянницах.

Вся обстановка, изображаемая автором, отвлечена, нереальна, ничто не говорит о том, что эти людишки живут в наши дни, лишь мимолетное упоминание о пятилетке приснившейся купчихе да обывательские толки героев об очередях сближают повествование как-то с современностью.

Рукопись не имеет единого сюжетного костяка. Это разрозненные сцены, имеющие слабую внутреннюю связь.

Книга, вероятно, не закончена, здесь нет сюжетной завершенности, здесь логической и художественной оправданности диких, сумасшедших поступков героев, которые автор, впрочем, иногда объясняет «движением души». (Федерация).

Внутренний отзыв на рукопись Вагинова (6,5 листов), отправленную им в издательство «Федерация», не датирован. Датировка произведена нами по порядковому номеру, присвоенному рукописи, который, судя по периодически датированным отзывам на другие присланные в редакцию материалы, присваивался в хронологическом порядке. Рукопись значится под 2712 номером, наиболее близкие по нумерации датированные отзывы — роман Н. Венкстерна *Кролювский архив* (2703, 17.09.32) и книга С. Вельмана *От восточной романтики до восточной действительности* (2781, 24.11.32).

¹⁶ Подробнее об истории текста последнего романа Вагинова см.: (Бреслер 2016).

от дождя, и «зашумели» разговорами, диалогами и монологами. Ливень затих, посетители стали разбредаться по тропинкам и аллеям, заполняя своей речью все пространство парка. Большая часть главы — прямая речь, принадлежащая неизвестным субъектам пролетарского происхождения — материал записной книжки.

Речь безымянных персонажей, отдыхающих в ведомственных санаториях, жителей приграничной советской территории, хаотично разбредающих по регулярному парку, их спонтанные высказывания выполняют функцию социально-бытовой детализации. Несмотря на то что Вагинов читает современную литературу, он не пишет соцреалистический нарратив, в котором современные актуальные типы должны взаимодействовать с коллекционерами снов и влюбленными престарелыми юношами, но создает условия для речевых ситуаций, релевантных современности и общих для любой социальной среды. Сама фрагментарная сюжетность буквально провоцирует персонажей говорить — и в главе «Гроза» (чем же еще заняться во время проливного дождя, оказавшись за длинным столом в ресторане), и в большинстве других фрагментов, относящихся ко второй редакции.

4.

В «Семечках» и в тех фрагментах *Гарпагопианы*, где во множестве присутствуют цитаты из записной книжки, документация живой речи имеет одинаковое прагматическое значение. Оно безусловно связано с монтажным или коллажным сведением материала, конструирующего саму реальность взамен реалистического (миметического) подражания ей. Динамика цитат из записной книжки в романе, как и хаотичность записей в тетради, повторяет пульсации ритмов повседневности, характер реплик избавляет читателя от созерцательности, включая режим восприятия дискурсивных фактов — в актуальной для эпохи терминологии Николая Чужака — жизнеописание заменяется жизнестроительством (Чужак 1923: 12-39).

Если для представителей левого авангарда и производственничества новая методология или даже медиалогия литературного письма позволяла напрямую воздействовать на массы, то вербальная техника Вагинова вряд ли была предназначена для того же. В фиксации советского дискурса, равно как и обценного фольклора, в выписывании раритетных словарных записей, точнее, в выборе объекта его записей всегда чувствуются авторский вкус и стиль, в случайных сочетаниях реплик и цитат — проявление авторской воли по отношению к материалу, который оказывается не только фактом действительности, но и «чужой речью» (по слову М. Бахтина) в разомкнутой структуре записной книжки, в диалогах неоконченного романа.

Таким образом, прямая речь улиц типологически соотносится с ситуацией авторской внаходимости, с представлением о возможности уйти от личностного высказывания в художественном тексте, для того чтобы

осуществить метахудожественный акт, объясняющий конструктивную функцию авторского умолчания в тексте. Коллажная форма размещения и сочетания артефактов стилей и дискурсов, проявляющаяся в «Семечках», выражающая страсть к коллекционированию бытовой бессмыслицы от конфетных оберток и спичечных коробков (что было присуще самому Вагинову) до снов и ногтей (что присуще героям *Гарпагоианы*), позволяет транслировать реальность как таковую, но используется для объективации бессловесного авторского речевого акта, факта умолчания, представленного репликами разных и многих.

ЛИТЕРАТУРА

- Бреслер Дмитрий, Дмитренко Алексей. «Константин Вагинов в диалоге с пролетариатом (литкружок завода «Светлана» и работа над историей Нарвской заставы)». *Русская литература* 4 (2013): 212–234.
- Бреслер Дмитрий. «“Если роман вытащить на солнце, от него ничего не останется”: прагматика второй редакции “Гарпагоианы” Конст. Вагинова». *Новое литературное обозрение* 6 (2018): 15–26.
- Вагинов Константин. *Полное собрание сочинений в прозе*. Сост. А. И. Вагиновой и др. Вступ. ст. Т. Л. Никольской, примеч. Т. Л. Никольской и В. И. Эрля. Санкт-Петербург: Академический проект, 1999.
- Виноградов Виктор. «Натуралистический гротеск (Сюжет и композиция повести Гоголя “Нос”)». Виноградов Виктор. *Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский*. Ленинград: Academia, 1929: 7–88.
- Горький Максим. *Собрание сочинений*. В 30 т. Т. 26: Статьи, речи, приветствия: 1931–1933. Москва, 1953.
- Гулин Игорь. «Поэт и его автор: трагедия “Козлиной песни”». *Новое литературное обозрение* 4 (2020): 260–275.
- Даниил Хармс глазами современников*. Сост. А. Дмитренко, В. Сажин. Санкт-Петербург: Вита Нова, 2021.
- Доватур Аристид. «Устные воспоминания». Подг. текста и примеч. Лии Ермаковой. *Древний мир и мы: классическое наследие в Европе и в России*. Вып. 5. Санкт-Петербург: Алетейя, 2014: 177–224.
- «Издательство “Федерация” (Москва, 1929–1933)». *Отзывы на произведения авторов от В. до Вин. рецензентов издательства “Федерация”*. РГАЛИ. Ф. 625, оп. 1, № 101.
- Кукушкина Татьяна. «Всероссийский Союз поэтов. Ленинградское отделение (1924–1929): Обзор деятельности». *Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 2003–2004 годы*. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2007: 83–139.
- Маяковский Владимир, Брик Осип. «Наша словесная работа». *Леп 1* (1923) 40–41.
- Мирер Семен, Боровик Василий. *Революция: Устные рассказы урал<ьских> рабочих о Гражданской войне*. Москва–Ленинград; Огиз, 1931.
- Низами. «Семь портретов (Отрывок)». Пер. с перс. Е. Бертельса. *Восток* 3 (1923): 14–25.
- Никифоров Петр. *Муравьи революции*. Москва: Старый большевик, 1932.
- Никольская Татьяна, Эрль Владимир. «Жизнь и поэзия Константина Вагинова». Никольская Татьяна. *Авангард и окрестности*. Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002: 181–214.
- Пахомова Александра. «Константин Вагинов в Ленинградском союзе поэтов». *Летняя школа по русской литературе* 3 (2016): 309.
- Успенский Павел, Фаликова Наталья. «К. Вагинов и русский символизм: ранние опыты и “Козлиная песнь” в свете прозы Андрея Белого». *Русская литература* 2 (2017): 122–153.

- Устинов Андрей. «Поэт сентябрь», или Подступы к Венедикту Марту». *Звезда* 9 (2020): 197–218.
- Четыре поколения: (Нарвская заставка)*. Организатор книги Сергей Спасский; Сбор материала, ред., комп. Сергей Спасский, Антон Ульяновский. В сборе материала принимали участие: Константин Вагинов, Николай Чуковский. Ленинград: Изд-во писателей в Ленинграде, 1933.
- Чужак Николай. «Под знаком жизнестроительства». *Леп* 1 (1923): 12–39.
- Чуковский Николай. «Тяжелая потеря». *Литературный Ленинград* 20 (30 апреля 1934): 3.
- Чуковский Николай, Чуковская Марина. *Воспоминания Николая и Марины Чуковских*. Москва: Книжный клуб 36.6, 2015.
- Шесть писателей истории о Августе*. Ч. II. Санкт-Петербург, 1775.

REFERENCES

- Bresler Dmitrij, Dmitrenko Aleksej. «Konstantin Vaginov v dialoge s proletariatom (litkruzhok zavoda «Svetlana» i rabota nad istoriej Narvskoj zastavy)». *Russkaya literatura* 4 (2013): 212–234.
- Bresler Dmitrij. «“Eslj roman vytashchit’ na solnce, ot nego nichego ne ostanetsya”: pragmatika vtoroj redakcii “Garpagoniany” Konst. Vaginova». *Novoe literaturnoe obozrenie* 6 (2018): 15–26.
- Chetyre pokoleniya: (Narvskaya zastava). Organizator knigi Sergej Spasskij; Sbor materiala, red., komp. Sergej Spasskij, Anton Ul’janskij. V sbore materiala prinimali uchastie: Konstantin Vaginov, Nikolaj Chukovskij. Leningrad: Izd-vo pisatelej v Leningrade, 1933.
- Chuzhak Nikolaj. «Pod znakom zhiznestroitel’sstva». *Lef* 1 (1923): 12–39.
- Chukovskij Nikolaj. «Tyazhelaya poterya». *Literaturnyj Leningrad* 20 (30 aprelya 1934): 3.
- Chukovskij Nikolaj, Chukovskaya Marina. *Vospominaniya Nikolaya i Mariny Chukovskih*. Moskva: Knizhnyj klub 36.6, 2015.
- Daniil Harms glazami sovremennikov*. Sost. A. Dmitrenko, V. Sazhin. Sankt-Peterburg: Vita Nova, 2021.
- Dovatur Aristid. «Ustnye vospominaniya». Podg. teksta i primech. Lii Ermakovoj. *Drevnij mir i my: klassicheskoe nasledie v Evrope i v Rossii*. Vyp. 5. Sankt-Peterburg: Aletejya, 2014: 177–224.
- Gor’kij Maksim. *Sobranie sochinenij*. V 30 t. T. 26: Stat’i, rechi, privetstviya: 1931–1933. Moskva, 1953.
- Gulin Igor’. «Poet i ego avtor: tragediya “Kozlinoj pesni”». *Novoe literaturnoe obozrenie* 4 (2020): 260–275.
- «Izdatel’stvo “Federaciya” (Moskva, 1929–1933)». *Otzyvy na proizvedeniya avtorov ot V. do Vin. recenzentov izdatel’stva «Federaciya»*. RGALI. F. 625, op. 1, № 101.
- Kukushkina Tat’jana. «Vserossijskij Soyuz poetov. Leningradskoe otdelenie (1924–1929): Obzor deyatel’nosti». *Ezhгодnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo doma na 2003–2004 gody*. Sankt-Peterburg: Dmitrij Bulanin, 2007: 83–139.
- Mayakovskij Vladimir, Brik Osip. «Nasha slovesnaya rabota». *Lef* 1 (1923) 40–41.
- Mirer Semen, Borovik Vasilij. *Revolyuciya: Ustnye rasskazy ural’skih rabochih o Grazhdanskoj vojne*. Moskva–Leningrad; Ogiz, 1931.
- Nizami. «Sem’ portretov (Otryvok)». Per. s pers. E. Bertel’sa. *Vostok* 3 (1923): 14–25.
- Nikiforov Petr. *Murav’i revolyucii*. Moskva: Staryj bol’shevik, 1932.
- Nikol’skaya Tat’jana, Erl’ Vladimir. «Zhizn’ i poeziya Konstantina Vaginova». Nikol’skaya Tat’jana. *Avangard i okrestnosti*. Sankt-Peterburg: Izd-vo Ivana Limbaha, 2002: 181–214.
- Pahomova Aleksandra. «Konstantin Vaginov v Leningradskom soyuze poetov». *Letnyaya shkola po russkoj literature* 3 (2016): 309.
- Shest’ pisatelej istorii o Avgustah*. Ch. II. Sankt-Peterburg, 1775.
- Uspenskij Pavel, Falikova Natal’ya. «K. Vaginov i russkij simvolizm: rannie opyty i “Kozlinaya pesn’” v svete prozy Andreya Belogo». *Russkaya literatura* 2 (2017): 122–153.

- Ustinov Andrej. «“Poet sentyabr”», ili Podstupy k Venediktu Martu». *Zvezda* 9 (2020): 197–218.
- Vaginov Konstantin. *Polnoe sobranie sochinenij v proze*. Sost. A. I. Vaginovoj i dr. Vstup. st. T. L. Nikol'skoj, primech. T. L. Nikol'skoj i V. I. Erlya. Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt, 1999.
- Vinogradov Viktor. «Naturalisticheskij grotesk (Syuzhet i kompoziciya povesti Gogolya “Nos”)». Vinogradov Viktor. *Evoluciya russkogo naturalizma. Gogol' i Dostoevskij*. Leningrad: Academia, 1929: 7–88.

Дмитриј Бреслер

КОЛАЖ И ГРОТЕСКА КОНСТАНТИНА ВАГИНОВА

Резиме

В раду се разматра техника колажа, карактеристична за прозу Константина Вагинова крајем 1920-х и почетком 1930-х година. Износи се хипотеза да је Вагинов захваљујући техници колажа развијао реалистички метод уметничко писање.

Кључне речи: Константин Вагинов, колаж, гротеска, књижевни Лењинград, уметничко писање.

Дмитрий Сичинава
Институт русского языка РАН / Потсдамский университет
mitrius@gmail.com

Dmitri Sitchinava
Institute of Russian Language RAS / University of Potsdam
mitrius@gmail.com

ТЯЖЕЛАЯ ЛИРА: ОТ ХОДАСЕВИЧА К ВАГИНОВУ ИЛИ НАОБОРОТ?

HEAVY LYRE IN POEMS BY KHODASEVICH AND VAGINOV: WHAT WAS THE DIRECTION OF BORROWING?

В статье выдвинута гипотеза о заимствовании образа *тяжелой лиры* в направлении, противоположном предполагавшемуся ранее — из неопубликованного при жизни автора стихотворения К. Вагинова «Петербургжцы» в «Балладу» Владислава Ходасевича. Стихотворение Вагинова, точная дата создания которого неизвестна, с большой вероятностью было написано ранее знаменитого текста Ходасевича; контекст образа у младшего поэта не связан с контекстом и идеологией «Баллады». Предлагаются также другие комментарии и соображения, связанные с основным сюжетом.

Ключевые слова: Владислав Ходасевич, Константин Вагинов, 1921 год, интертекст, литературный Петроград.

The article puts forward a hypothesis that the phrase *heavy lyre* might be borrowed from Konstantin Vaginov's poem "The Petersburgians", unpublished during the author's lifetime, by Vladislav Khodasevich for his famous "Ballad", rather than in the opposite direction as previously assumed. Vaginov's poem, the date of which is uncertain, was quite likely written earlier than Khodasevich's. The context of the younger poet's verse is unrelated to the context and ideology of the "Ballad". Other comments and considerations related to the main plot are also offered.

Keywords: Vladislav Khodasevich, Konstantin Vaginov, 1921, intertexts, literary Petrograd.

Генезису образа *тяжелой лиры*, давшего название одному из вершинных сборников Владислава Ходасевича, посвятил специальную работу П. Успенский (Успенский 2014). В ней он детально разбирает идеологическую важность этого образа для самого Ходасевича, а также его подтексты

из «золотого века» русской поэзии (образ лиры и идея ее передачи у Державина, *томов премногих тяжелей* Фета и др.). В центре его статьи, разумеется, находится знаменитая «Баллада», писавшаяся 9–22 декабря 1921 г., где и появляется этот образ. П. Успенский упоминает (в примечании) и прямую лексическую параллель для словосочетания *тяжелая лира* в готовом виде — «Но тяжела святая лира!» у Каролины Павловой в послании «Е. А. Баратынскому» (1842). Ранее эту переключку уже отмечала И. Роднянская в энциклопедической статье о поэтессе: «Стихи П., безусловно, запали в память рус. поэтам 1-й пол. XX в.: аллюзии на П. — у Брюсова, давшего назв. “Святое ремесло” разделу кн. “Зеркало теней”, у Цветаевой (наименование книги стихов “Ремесло” и др.), даже у не любившего ее поэзию В. Ф. Ходасевича: его образ “тяжелой лиры” скорее всего восходит к строке П. “Но тяжела святая лира”» (Роднянская 1999: 498). Впрочем, Успенский не склонен преувеличивать значение этого подтекста по сравнению с державинско-фетовской линией: «Известную Ходасевичу строку из послания Павловой можно трактовать как интерпретационную модель, позволившую в новом свете увидеть прозаические и поэтические высказывания Державина» (Успенский 2014: 464).

Но в русской поэзии можно найти и другие *тяжелые лиры*¹, например, в стихотворении Константина Вагинова «Петербуржцы»:

Мы хмурые гости на чуждом Урале,
Мы вновь повернули тяжелые лиры свои:
Эх, Цезарь безносый всея Азиатской России
В Кремле Белокаменном с сытой сермягой, внемли.

Юродивых дом ты построил в стране белопушной
Под взвизги, под взлеты, под хохот кумачных знамен,
Земля не обильна, земля неугодна,
Земля не нужна никому.

Мы помним наш город, Неву голубую,
Медвяное солнце, залив облаков,
Мы помним Петрополь и синие волны,
Балтийские волны и звон площадей.

Под нами храпят широкие кони,
А рядом мордва, черемисы и снег.
И мертвые степи, где лихо летают знамена,
Где прашуры встали, блестя, монгольской страны.

Перед нами откровенно антисоветское стихотворение, достойное (как сказал бы его адресат) *озлобленного белогвардейца*, однако же вышедшее из-под пера недавнего — мобилизованного после обыска у родителей —

¹ Отметим еще два параллельных основному сюжету контекста, где *лира* поэта сперва противопоставляется *тяжелому* инструменту (деструктивному или конструктивному), но лишь с тем, чтобы призвать их к единству: «Славь тяжелых ломов взмахи, / Лиры гордой не покинь...» (Брюсов, «Лик Медузы», 1905); «Никогда, никогда не боялась лира / Тяжелого молота в братских руках!..» (Мандельштам, «Актер и рабочий», 1920).

бойца Красной армии. Вероятно, в нём отразились какие-то реалии переброски частей, где служил Вагинов (ср. «В Польшу налет — и перелет на Восток...» в «Юноше»), хотя о степени документальности деталей мы судить не можем². Ключевая тема — нередкая в те годы трактовка переноса большевистской столицы в Москву в 1918 г. как реванша азиатчины, направленного против европейского Петербурга (*Петроград* в этой системе координат, в том числе и на титульных листах выходивших номинально в нем поэтических сборников, попросту не существовал).

Ряд антибольшевистских поэтических откликов на переезд Совнаркома включает, например, созвучное вагиновскому стихотворению «Всё чуждо нам в столице непотребной...» Осипа Мандельштама или (насколько можно судить, с иным подходом) запомнившиеся Георгию Иванову и Ирине Одо-евцевой строки «Что они с тобою сделали, / Бедная моя Москва!..» из несохранившегося текста царскосела Всеволода Рождественского (Лекманов 2020: 534). Аллюзия в начале на псалом 136 (*При реках Вавилона, там сидели мы и плакали, когда вспоминали о Сионе; на вербах, посреди его, повесили мы наши арфы*) добавляет к сюжету метафору «вавилонского пленения» петербуржцев и заставляет читать строки «Мы помним наш город...» на фоне *Аще забуду ты, Иерусалиме...* Слова «Земля не обильна, земля неугодна, земля не нужна никому» отсылает уже не к петровской эпохе, а к «Повести временных лет»: с большевиками «обнулилась» и предыдущая попытка европеизации России — призвание варягов; всякие надежды на «порядок» уже бесперспективны. Возможно видеть здесь и источник-посредник: неоднократно выраженную историософскую концепцию ценимого в кругу акмеистов западника А. К. Толстого, — но без полной обязательности: к 1910-м годам эта схема, с унаследованными от цивилизационных споров 1840-х «киевским», «московским» и «петербургским» периодами, стала уже широким достоянием. С идейным содержанием стихотворения тесно связано и авторское «мы», причем даже независимо от того, держался ли красноармеец Вагинов в компании единомышленников-земляков; такое же «мы» выбрано, например, с первых же слов в «Мы здесь вдали от сугробов...» и «Мы запада последние осколки...», в то время как лишённые подобных деклараций «У каждого во рту нога его соседа...» или «Юноша» написаны от лица индивидуального «я».

² «Петербургцев» обсуждает С. Кибальник в своей обнародованной как будто бы только в электронном виде и теперь труднодоступной биографии Вагинова (Кибальник 2012: 41–42) в качестве биографической параллели к словам об одном из героев «Козлиной песни»: «Он ругал красных, где только мог, но служил им честно». Здесь же ошибочно утверждается, что «Петербургцы» были опубликованы в *Путешествии в хаос*, и что якобы Вагинов «скупал и сжигал» сборник именно из-за наличия в нем этого и подобных произведений (но уже на с. 73 со ссылкой на Л. Черткова приводятся правильные сведения). В книге Кибальника отмечено, что стихотворения Вагинова — едва ли не единственный известный нам независимый биографический источник о его службе в Красной армии, фактически пересказывавшийся мемуаристами, и что даже вдова поэта А. И. Фёдорова в ответ на вопросы об этом времени цитировала поэтические строки (Кибальник 2012: 43–44).

Даже и не учитывая карикатурное обращение к образу Ленина (ср. Кибальник 2012: 42; вероятно, сюда же и поволжско-монгольский стереотип, эксплуатировавшийся в соответствующем контексте многими авторами, от Сергея Нельдихена до Арсения Несмелова), «Петербуржцы» — это не просто совершенно непригодные для советской цензуры, но и политически опасные стихи, плакатность которых выглядит на фоне усложненной и сдержанной вагиновской поэтики ощутимо непривычной. Поданные с совсем иной, отстраненной интонацией ужасы Гражданской войны можно обнаружить в его печатавшемся в СССР стихотворении 1922 года «Юноша» («Помню последнюю ночь в доме покойного детства...») с его овидиевским подтекстом³ и тем же образом «сермяги» — но там «сермяжное войско» окружает уже не вождя в Кремле (с кирпичных стен которого только начинала облезать привычная дореволюционная побелка), а самого лирического героя.

Действительно, публикация «Петербуржцев» в России до конца советской власти была невозможна: впервые стихотворение напечатано Л. Чертковым в 1982 году в мюнхенском *Собрании стихотворений*. Оно примыкает в этом издании к вышедшему в 1921 году в *Петербурге* (и разрешенному петроградской «Р. В. Ц.») сборнику Вагинова *Путешествие в хаос*. Как указано в примечаниях к мюнхенскому изданию (сохраняем орфографию и пунктуацию Л. Черткова), «здесь нами добавлены несколько впервые публикуемых стихотворений, относящихся к этому циклу, но не вошедших в издание по-видимому из цензурных соображений». «Петербуржцы», вместе с рядом других текстов, «печатаются с рукописных автографов, относящихся к сборнику» (Вагинов 1982: 209). Конкретнее выражается автор введения к этой книге Вольфганг Казак: «Леонид Чертков, составивший предлагаемое первое комментированное издание всех доступных стихотворений Вагинова, имел возможность сверить большинство из них с рукописным подлинником. Сборник "Путешествие в хаос" (1921, переиздание 1972) он пополнил пятью до сих пор неопубликованными, однако предусмотренными для него стихотворениями» (Вагинов 1982: 8).

³ В комментированных изданиях вагиновской лирики никак не отмечена — ср. А. Дмитренко (Вагинов 2002: 164–167) или А. Герасимова (Вагинов 2012: 167–168) — подчеркнутая связь написанного дериватом элегического дистиха «Юноши» с хрестоматийной элегией *Tristia I*, 3 Овидия, который, согласно составленной в 1923 г. автобиографии Вагинова, с детства был одним из его любимых авторов (Вагинов 2012: 272). По неопубликованным наблюдениям Ф.С. Корандея (2012), параллели идут от зачина «Помню последнюю ночь...» — ср. *Cum subit illius tristissima noctis imago, quod mihi supremum tempus in urbe fuit...*; упомянуто в (Плунгян 2005: 867) — до трагического финала «Стаи белых людей лошадей грызут при луне» (ср. мирное *Lunaque nocturnos alta regebat equos*; впрочем, как указал нам Вс. Зельченко, «кони Луны» — популярный мотив латинской поэзии вообще). В развивающем мотивы «Петербуржцев» стихотворении «Мы запада последние осколки...» (1923) имя Назона названо прямо: «Удел Овидия влачим мы в нашем доме». Неформальный «овидиевский цикл» пересекается в творчестве Вагинова с «армейским», парадоксальным образом описывая героя уже по возвращении в покинутый Город.

Эти же сведения за Чертковым повторяет А. Герасимова, следующая и его эдиционному решению (Вагинов 1998: 165–166), хотя к чертковскому корпусу «Путешествия в хаос» она добавляет еще одно, не вошедшее в его свод стихотворение «Вечером желтым как зрелый колос...» с датой «16 мая 1921» из альбома В. В. Смиренского. В комментарии к «Петербуржцам» она отмечает интересующее нас словосочетание так: «*Тяжелые лиры* — возможно, аллюзия к названию поэтической книги Вл. Ходасевича “Тяжелая лира” (1922)» (Вагинов 1998: 166). И в самом деле, естественно, — даже, можно сказать, напрашивается — увидеть здесь самый первый этап рецепции если не одноименной книги, то самой «Баллады» Ходасевича, очень популярной среди петербургских поэтов, а впоследствии на волне этой популярности незаконно попавшей даже в первую антологию эмигрантской поэзии *Якорь* Адамовича и Кантора (*Якорь* 2005: 33–35). История этой рецепции — повод для отдельной работы, где найдется место не только прямым цитатам («Смерть Ходасевича» Глеба Семёнова, 1960-е), но и довольно неожиданным контекстам: *гири на лире* в посвященном памяти Игоря Северянина стихотворении 1946 года у Георгия Шенгели, или кальке еще павловской конструкции: *Но тяжела классическая лира!* — в финале поэтического некролога Николаю Заболоцкому, написанного эстетическим консерватором Анатолием Передревым (1968).

Известно о знакомстве Ходасевича с молодым Вагиновым и его стихами, о которых старший поэт вспоминал в «Парижском альбоме» (1926): «Стихи, которые Вагинов читал в кружке “Звучащая раковина” и на “напельбаумовских понедельниках”, были довольно несуразны, до последней степени метафоричны, и до смысла в них трудно было добраться. Но в самой несвязице вагиновских стихов было что-то “свое”, она была как-то своеобразно окрашена. Наконец, звучала в них подлинная ритмичность, они были к тому же хорошо инструментованы. Словом, казалось, что из Вагинова может получиться некоторый толк. <...> Так смотрели на стихи Вагинова многие, в том числе покойный Гумилёв, человек зоркого и тонкого понимания во всём, что касалось *формальной* стороны в поэзии» (Ходасевич 1990: 402). Далее следует скептическое отвержение «обманутых надежд» (если вспомнить название более ранней статьи Ходасевича об Игоре-Северянине) на примере стихотворения Вагинова «Не человек: всё отошло, и ясно...», существенной содержательности в котором критику отыскать по-прежнему не удалось.

Разбор этого случая, в том числе в контексте литературной репутации Вагинова и литературной программы Ходасевича, содержится в статье (Зельченко 2020), где, помимо прочего, представлен и замечательный анализ того, что, собственно, «хотел сказать» Вагинов в «Не человек...». Кроме того, в очерке «Во Пскове» Ходасевич цитирует — боюсь, опять-таки как «несуразный» курьез, — неточно запомнившуюся ему строку «покойного поэта Константина Вагинова» «У каждого во рту нога <его> соседа» (Хо-

дасевич 1935: 3), тогда еще не опубликованную. Стихотворение датируется 1922 годом и содержательно относится к тому же «армейскому циклу»; я не исключаю, что Ходасевичу могли быть интереснее (или хотя бы просто четче врезаться в память) именно те из вагиновских текстов, где «до смысла добраться» было проще и без специального «медленного чтения» и анализа метафор считывались реалии эпохи и авторская позиция. Безусловно, и Вагинов знал в 1921–1922 гг. новые стихи Ходасевича, слышал их в авторском исполнении и вполне мог вставить в «Петербургцев» аллюзию на них (а через них — и на весь державинско-фетовский подтекст).

Но *когда* написано стихотворение Вагинова с *тяжелыми лирами*? Если действительно, как пишет Л. Чертков, оно «относится» к сборнику «Путешествие в хаос» и не вошло в его печатную версию по цензурным (в данном случае, практически наверное, автоцензурным) соображениям, то оно не может быть откликом не только на вышедшую в 1922 году книгу «Тяжелая лира», но и, вероятно, даже на предновогоднюю «Балладу» Ходасевича. Поскольку «Путешествие в хаос» вышло в конце 1921-го, не позднее 9 января 1922 года (Литературная жизнь... 2005: 274–275), вставить в его доцензурную рукопись отклик на стихотворение, завершённое 22 декабря, поэт скорее всего не успел бы. Конечно же, автографы, с которыми работал Л. Чертков, могли содержать *addenda*, попавшие в комплекс «Путешествия в хаос» уже после выхода печатной книги и не отнесенные автором в составленный им в 1922 году следующий, — на сей раз существовавший только в рукописном виде, — сборник *Петербургские ночи*⁴.

Действительно, только одно из этих не вошедших в печатную книгу стихотворений эксплицитно датировано — это «На палубах Летучего Голландца...»⁵, помеченное февралем 1921 года. В этой связи отмечу, что другое политически неприемлемое стихотворение «Мы здесь вдали от сугробов...», перекликающееся с «Петербуржцами» содержательно и метрически (дольник на основе 3-стопного амфибрахия; в «Петербуржцах» — вольный амфибрахий с отдельными дольниковыми строками) Л. Чертков печатает «с уцелевшего корректурного оттиска» (Вагинов 1982: 209), то есть этот текст в конце 1921 года уже существовал и подавался в цензуру вместе с остальным сборником; написан же он, вероятнее всего, незадолго до этого, той же зимой (если верно, что в нем речь идет о голоде в Поволжье).

⁴ Возможным аргументом в пользу поздней даты «Петербургцев» можно считать *безносого Цезаря* — если трактовать его как памфлетный образ «Ленина-сифилитика», который вряд ли стал расхожим раньше инсультов Ленина в 1922 г. и особенно его смерти в 1924 г., сопровождавшейся новой волной слухов. Но это может быть и вариация на тему «калмыцкого» стереотипа, не говоря уже о других мотивах («крушение культуры, затронувшее и самих вождей»).

⁵ Зачин Вагинова навеян начальной строкой «На палубе разбойничьего брига...» Вс. Рождественского (1919), в свою очередь взятой из прозы Лермонтова («Княжна Мери»); позже этот лермонтовский ямб использует как стихотворную строку еще Илья Голенищев-Кутузов («Вариация на мотив Лермонтова», 1930-е).

Нет ли в самом содержании «Петербуржцев» признаков, указывающих на то, что и противоположное направление заимствования — из воспринятых на слух «несуразных» и «метафоричных» стихов Вагинова в прославленную «Балладу» мэтра, в (под)сознании которого актуализировались строки Каролины Павловой и совсем иной идейный слой, — тоже возможно?

На мой взгляд, контекст, в который у Вагинова включены *тяжелые лиры*, не обнаруживает явных следов ученических заимствований у старшего поэта. В отличие от вавилонских пленников, вагиновские петербуржцы на Урале не «повесили» свои — излишне для этого отягощенные скорбью! — лиры на кусты, а всё же берутся за трудную и плачевную песню, обращенную к пленившему их «Цезарю». Сочетание *повернуть тяжелые лиры*, где *повернуть* паронимически подменяет библейское *повесить*, приходит, кажется, минуя ходасевичевскую идею преемственности Державину или Тютчеву, из мандельштамовского *огромного, неуклюжего, скрипучего поворота руля*⁶. «Гимн» («Сумерки свободы») написан и впервые напечатан в 1918 г., и стихотворение, несущее сдержанный оптимизм по отношению к новой действительности, могло встретить у Вагинова полемический отклик. Разумеется, и его Вагинов мог слышать от Мандельштама в том же «Доме Искусств».

Эта заметка не столько разрешает главный вопрос, сколько ставит новые: какова история автографов, «относящихся/примыкающих» к «Путешествию в хаос»? верно ли, что поэтика этого стихотворения ближе к ранним «гаерским» эксцентрическим вещам Вагинова, чем к более зрелым? мог ли Вагинов читать настолько политически острые стихи — и в каком кругу? до ареста Гумилёва и после?⁷ — но в то же время, дополняет историю образа *тяжелой лиры* даже вне зависимости от ответов на них.

ЛИТЕРАТУРА

- Вагинов Константин. *Собрание стихотворений*. Сост., послесл. и примеч. Л. Черткова. Предисл. Вольфганга Казака. München: Otto Sagner Verlag, 1982.
 Вагинов Константин. *Стихотворения и поэмы*. Под ред. А. Герасимовой. Томск: Водолей, 1998.

⁶ Как предположил Вс. Зельченко, в контексте глагола *повернули* могут иметься в виду колесные лиры — и тогда здесь, в соответствии с общим тоном стихотворения, выступает более сниженная, фольклорная образность, в отличие от семантики лиры в русской классической традиции (и у Ходасевича).

⁷ Вообще говоря, спектр антисоветских произведений поэтов этого круга и этого времени — от заведомо бесцензурных «Если плохо мужикам...» и «У ворот Ерусалима...» Николая Гумилёва до уже упомянутых в настоящей заметке стихотворения Всеволода Рождественского или амбивалентного сонета Сергея Нельдихена (первое из них, если верить Одоевцевой, «восхищало Луначарского», а второй был напечатан в 1922 г.), — предметом специального изучения не был. Было бы интересно рассмотреть, как в них преломляется эзопов язык, историософские концепции или даже прямая агитационная задача.

- Вагинов Константин. *Петербургские ночи*. Под ред. А. Дмитренко. Санкт-Петербург: Гиперион, 2002.
- Вагинов Константин. *Песня слов*. Под ред. А. Герасимовой. Москва: ОГИ, 2012.
- Зельченко Всеволод. «Начинаю вчитываться очень медленно...». *Ходасевич versus Вагинов*. *Новый Мир* 2 (2020): 195–202.
- Кибальник Сергей. *Труды и дни Константина Вагинова*. Б. м., 2012. <Электронная публикация РГНФ>.
- Лекманов Олег. «Жизнь прошла. А молодость длится...»: *Путеводитель по книге Ирины Одоевцевой «На берегах Невы»*. Москва, АСТ, 2020.
- Литературная жизнь России 1920-х годов*. Том 1. Часть 2. *Москва и Петроград. 1921–1922 гг.* Отв. ред. А. Галушкин. Москва, ИМЛИ РАН, 2005.
- Плунгян Владимир. «К эволюции русской метрики: немонотонная силлабо-тоника». *Язык. Личность. Текст: Сборник статей к 70-летию Т. М. Николаевой*. Отв. ред. В. Н. Топоров. Москва: Языки славянской культуры, 2005: 857–869.
- Роднянская Инна. Павлова, Каролина Карловна. *Русские писатели 1800–1917: Биографический словарь*. Т. 4: М — П. Москва: Большая Российская энциклопедия, 1999: 493–499.
- Успенский Павел. «Лиры лабиринт»: почему В. Ф. Ходасевич назвал четвертую книгу стихов «Тяжелая лира»?». *Лотмановский сборник*. Вып. 4. Москва: ОГИ, 2014: 450–467.
- Ходасевич Владислав. «Во Пскове (из советских воспоминаний)». *Возрождение* (Париж) 3795 (24 октября 1935): 3–4.
- Якорь. Антология русской зарубежной поэзии*. Составили Г. В. Адамович, М. Л. Кантор. Под ред. О. Коростелева, Л. Магаротто, А. Устинова. Санкт-Петербург: Алетейя, 2005.

REFERENCES

- Hodasevich Vladislav. «Vo Pskove (iz sovetskih vospominanij)». *Vozrozhdenie* (Parizh) 3795 (24 oktyabrya 1935): 3–4.
- Kibal'nik Sergej. *Trudy i dni Konstantina Vaginova*. B. m., 2012. <Elektronnaya publikaciya RGNF>.
- Lekmanov Oleg. «Zhizn' proshla. A molodost' dlitsya...»: *Putevoditel' po knige Iriny Odoevcevoj «Na beregah Nevy»*. Moskva, AST, 2020.
- Literaturnaya zhizn' Rossii 1920-h godov*. Tom 1. CHast' 2. Moskva i Petrograd. 1921–1922 gg. Отв. ред. А. Galushkin. Moskva, IMLI RAN, 2005.
- Plungyan Vladimir. «K evolyucii russkoj metriki: nemonotonnaya sillabo-tonika». *Yazyk. Lichnost'. Tekst: Sbornik statej k 70-letiyu T. M. Nikolaevoj*. Отв. ред. V. N. Toporov. Moskva: YAzyki slavyanskoj kul'tury, 2005: 857–869.
- Rodnyanskaya Inna. Pavlova, Karolina Karlovna. *Russkie pisateli 1800–1917: Biograficheskij slovar'*. T. 4: M — P. Moskva: Bol'shaya Rossijskaya enciklopediya, 1999: 493–499.
- Uspenskij Pavel. «Liry labirint'»: pochemu V. F. Hodasevich nazval chetvertuyu knigu stihov «Tyazhelaya lira»?». *Lotmanovskij sbornik*. Vyp. 4. Moskva: OGI, 2014: 450–467.
- Vaginov Konstantin. *Sobranie stihotvorenij*. Sost., poslesl. i primech. L. Chertkova. Predisl. Vol'fganga Kazaka. München: Otto Sagner Verlag, 1982.
- Vaginov Konstantin. *Stihotvoreniya i poemy*. Pod red. A. Gerasimovoj. Tomsk: Vodolej, 1998.
- Vaginov Konstantin. *Peterburgskie nochi*. Pod red. A. Dmitrenko. Sankt-Peterburg: Giperion, 2002.
- Vaginov Konstantin. *Pesnya slov*. Pod red. A. Gerasimovoj. Moskva: OGI, 2012.
- Zel'chenko Vsevolod. «Nachinayu vchityvat'sya ochen' medlenno...». *Hodasevich versus Vaginov*. *Novyj Mir* 2 (2020): 195–202.
- Yakor'. Antologiya russkoj zarubezhnoj poezii*. Sostavili G. V. Adamovich, M. L. Kantor. Pod red. O. Korosteleva, L. Magarotto, A. Ustinova. Sankt-Peterburg: Aletejya, 2005.

Дмитриј Сичинава

ТЕШКА ЛИРА: ОД ХОДАСЕВИЧА ПРЕМА ВАГИНОВУ ИЛИ ОБРНУТО?

Резиме

У раду се износи хиопотеза да је слика *тешке лире* у “Балади” Владислава Ходасевича преузета из потпуно другачијег извора, супротног од оног како се раније претпостављало — из песме Константина Вагинова “Петербуржани”, која није била објављена за ауторовог живота. Вагиновљева песма, чији тачан датум настанка остаје непознат, с великом вероватноћом је била написана пре чувеног Ходасевичевог текста; контекст слике код млађег песника није у вези с контекстом и идеологијом “Баладе”. Предлажемо другачије коментаре и запажања, везана за главну тему песме.

Кључне речи: Владислав Ходасевич, Константин Вагинов, 1921, интертекст, књижевни Петроград.

Merima Omeragić
Univerzitet u Sarajevu,
Centar za interdisciplinarnu studiju „prof. dr Zdravko Grebo“
merima.omeragic@unsa.ba

Merima Omeragić
University of Sarajevo,
Center for Interdisciplinary Studies „professor Zdravko Grebo“
merima.omeragic@unsa.ba

PREGLED FEMINISTIČKIH ISTRAŽIVANJA KNJIŽEVNOSTI U SOCIJALISTIČKOJ FEDERATIVNOJ REPUBLICI JUGOSLAVIJI

THE REVIEW OF FEMINIST RESEARCH OF LITERATURE IN THE SOCIALIST FEDERAL REPUBLIC OF YUGOSLAVIA

Ovim tekstom daje se pregled inicijalnih feminističkih istraživanja u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji (SFRJ), s akcentom na sferu književnosti. Navedeni isto-rijski period, oivičen etabliranjem Antifašističkog fronta žena i borbe za bazična ženska prava, od kojih se izdvaja pravo na obrazovanje i slobodu postojanja žene kao subjekta promjena. S druge strane, uvodom u ratni raspad Jugoslavije, ključan je upravo zbog postavljanja stabilnih temelja na kojima su izgrađeni resursni centri za ženska prava u kojima se obavljaju heterogena feministička istraživanja i same književnosti, ali iz kojih je potekla svijest i naponi žena na kritičkom, istraživačkom i teorijsko-naučnom radu uopšte. Produciran na dva fona — naslijeđu Antifašističkog fronta žena i uplivu demokratskih vrijednosti i tendencija ne samo za oslobođenjem, nego i ispisivanjem oslobođenja sa Zapada, uslovno rečeno, pokret u Jugoslaviji, obilježile su u prvom redu organizovanje konferencija *Drug-ca* i skupa *Žensko pismo*, kao i prevođenje prvih tekstova u poznatim časopisima za društvena pitanja, i na koncu osnivanje (nakon gašenja AFŽ-a) centara za okupljanje i intelektualno djelovanje žena u velikim gradovima. Paralelno s navedenim aktivnostima, 80-ih godina 20. vijeka napisane su prve knjige o položaju žene unutar sfere socijalističkog društva Nade Ler-Sofronić, posthumno Lydie Sklevicy i posebno studije o ženskom pismu u književnosti Nade Popović-Perišić i književne studije o junakinjama Razije Lagumdžija. Feministička istraživanja književnosti reflektuju se i kroz tematske brojeve časopisa: *Delo* (1981), *Republika* (1983), *Književnost* (1986) i *Izraz* (1991), a koji su imali za cilj problematiziranje brojnih po/etičkih aspekata ženske književnosti. Značaj temata premašuje provobitnu namjenu i osnovu jer su se uz prevodilaštvo, po prvi puta objavili tekstovi domaćih autorki i često o jugoslavenskim spisateljicama. U radu se daje i pregled pojedinačnih radova iz različitih

književnih oblasti: usmena ili narodna književnost, savremena proza, roman, poezija i slično. Zahvaljujući ekstenzivnosti, od specifične važnosti pri rasvjetljavanju početnih feminističkih tendencija u društvenom angažmanu, pa i u polju književnosti, uprkos činjenici da su datirane nakon raspada Jugoslavije, jesu bibliografije priređivačica/a: Biljane Dojčinović-Nešić, Tomislava Muratija i Davora Topolčića, ili Jasminke Pešut te Fahire Fejzić-Čengić et al. uz pomoć kojih se dodatno osvjetljavaju tendencije pri mapiranju početaka feminističkih istraživanja književnosti u SFRJ.

Ključne riječi: Antifašistički front žena, obrazovanje žena, konferencije „Drug-ca“ i „Žensko pismo“, feminizam, prevodenje, knjige, bibliografije, časopisi, književnost.

This text offers a review of the initial feminist research in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia, with an emphasis on the field of literature. This historical period, marked by the establishment of the Women's Antifascist Front (AFŽ) and the struggle for basic women's rights, particularly the right to education and existence of a woman as a subject of changes on one hand side. On the other hand side, introduction to the bloody dissolution of Yugoslavia, had a crucial role in setting a stable foundation on which various resource centres for women's rights were built. These centres have housed heterogenous research in the field of feminist and literary studies; they were the source where women's efforts in terms of their research, their critical and theoretical work in general began. Created from two streams — the legacy of the Women's Antifascist Front (AFŽ) and the democratic values and tendencies, not only in terms of liberation, but also in terms of writing about liberation from the West, the movement in Yugoslavia was marked, primarily, by the organisation of conferences *Drug-ca* (The Comrade) and *Žensko pismo* (Women's writing), as well as the first works of translation in renowned journals for social issues, and eventually, the foundation (after the AFŽ was abolished) of the centres for women's organisation and intellectual work. Simultaneously with the activities listed above, the 1980s were marked by the publication of the first books about the position of women within the sphere of the socialist society by Nada Ler-Sofronić and the studies on women's writing in literature by Nada Popović-Perišić in the 1980s. The abundance of feminist research of literature is reflected in themed issues of different journals: *Delo* (The Work), *Republika* (The Republic), *Književnost* (Literature) and *Izraz* (Expression) — their common goal was to problematise various ethical and poetical aspects of women's literature. The importance of these themed issues was larger than their initial intentions, since, along with translations, the original works of local female authors were published for the first time. Due to their extensiveness, bibliographies by female and male editors: Biljana Dojčinović-Nešić, Tomislav Murati and Davor Topolčić, as well as Jasminka Pešut and Fahira Fejzić-Čengić et al. play a particularly important role in highlighting the initial feminist tendencies in social engagement and in literature, even though they were published after the dissolution of Yugoslavia.

Keywords: The Women's Antifascist Front, the conferences "Drug-ca" ("The Comrade") and "Žensko pismo" ("Women's writing"), feminism, translation, books, bibliographies, journals, literature.

Antifašistički front žena (AFŽ) i politike obrazovanja kao preduslov ženskoj društvenoj participaciji

O široj i dinamičnijoj emancipaciji žena kao bitnoj društvenoj kategoriji u savremenim društvima moguće je govoriti tek s počecima Drugog svjetskog rata,¹ kada se osvijestila prijeka potreba za učešćem i različitim vrstama društveno-političkog doprinosa. U determinirajućim trenucima pokulturanja

¹ Svijest kod žena i potreba za organizovanjima, kao i ženski publicistički i književno-umjetnički rad na našim prostorima se trebaju datirati ranije u istoriju.

i orodnjavanja rata, u okviru patrijarhalnog djelovanja, položaj žene biva kako to primjećuje Cynthia Enloe — konstanta i karakteristika svih ratova. Gurnute u stranu, žene su društveno predisponirane dodatnim žrtvovanjima.² Uključivanje žena u borbu protiv fašizma, dovelo je do izgradnje pokreta na temeljima ideja panslavenskog i antifašističkog otpora. Unazad od političke, infrastrukturne uspostave Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije (SFRJ) i okončanja Drugog svjetskog rata po pobjedi nad fašizmom i oslobođenju Evrope — ženski pokret kao vitalni dio narodnooslobodilačke ideologije — Antifašistički front žena (AFŽ) etablirao se 6.12.1942. godine u Bosanskom Petrovcu. U formi ravnopravnog uključivanja u borbu protiv fašizma, partizanke i heroine Drugog svjetskog rata su se istakle u prvom planu i kroz bitne aspekte samosvjesne borbe za izgradnju drugačijeg i ravnopravnijeg društva. Uporište okupljanju žena se skupilo u idealu ženskih prava, kao i akcentiranju vlastite osporenosti u dotadašnjim društvima koja su se sjedinila u zajedničko.

Na osnivačkoj konferenciji Antifašističkog fronta žena s borbenim nadahnućem, govor je održala spisateljica i političarka Mitra Mitrović.³ Interpretacijom stenografske zabilješke referata *Antifašistički pokret žena u okviru narodnooslobodilačke borbe* koji se čuva u Arhivu Bosne i Hercegovine, moguće je utvrditi simboličko izvorište teze po kojoj su žene bile aktivne nositeljke borbe i promjene, odnosno da su zahvaljujući uključenosti u procese borbe „zadobile još više tekovina, još više pobjeda“. Naznačeni stav M. Mitrović obrazlaže uz neizostavan zahtjev za zaštitom osvojenih prava: „Mi smo u toku ove borbe dobile ravnopravnost. <...> Zato valja da budemo svesne u ovom momentu i jedne stvari: da niko nikad ne sme oduzeti ta naša krvavo stečena prava, stečena u jednoj nadčovječanski teškoj borbi <...> Mi valja da postanemo svesne toga da natrag nećemo, već da možemo samo napred i napred. <...> Mi se imamo ponositi time što smo se sa svojom borbom izjednačile sa najboljim borcima naših naroda, što ovom borbom u herojstvu i ljubavi za domovinu pristizemo najslavnije žene sveta, sovjetske žene, koje nas zato zovu svojim sestrama. Mi se ponosimo pobjedama naše n.o. vojske i zato jer ih je ona izvojevala i našom pomoći. Od tih pobjeda mi svetlim slovima beležimo i to da je zadobijanjem ravnopravnosti žena izvojevana već sada jedna od velikih pobjeda nad fašizmom, jer je on ljuti neprijatelj ravnopravnosti žena“ (Mitrović 1942).⁴ S polazištem u vlastitom obrazovanju, Mitra Mitrović govori s ciljem mobiliziranja publike, više od stotinu žena koje su slušajući je imale priliku da spoznaju vrijednosti generirane na bazi bor-

² Usp. Enloe, Cynthia. *Globalizacija i militarizam: Feministice slažu kockice*. Prevela: Gorana Mlinarević. Sarajevo: Udruženje Mreža za izgradnju mira, 2020.

³ Poznata kao univerzitetski obrazovana žena, aktivna intelektualka i učesnica Narodnooslobodilačkog pokreta (NOP), Mitra Mitrović je bila posvećena ispitivanju komunističkih ideja i uticaja na ženu posebno kroz brojne radove objavljene u časopisu *Žena danas*, a potom i kroz različite studije, te njene ratne memoare.

⁴ Usp. Mitrović, Mitra. 1942. „Referat drugarice Mitre Mitrović na konferenciji AFŽ-a 7. decembra 1942.“, prema stenografskim zabeleškama. U: „Antifašistički pokret žena u okviru narodno-oslobodilačke borbe.“ *AFŽ Arhiv*, Arhiv Bosne i Hercegovine i Udruženje za kulturu i umjetnost Crvena. Dostupno: <<http://www.afzarhiv.org/items/show/232>> 26.04.2021.

be protiv fašizma. Konkretno dimenzije treba pomenuti: položaj žena u svijetu, svijest o pravima i/ili očuvanju stečenih prava i jednokopravnoj participaciji u novom društvu.

Po okončanju Drugog svjetskog rata i ojačavanja Antifašističkog fronta žena uslijedio je intenzivan period emancipacije žena koji je proizveo identitet socijalističke žene. Detektirani kontekst postaje plodno tlo pojavljivanju novih mogućnosti „političkog angažmana, obrazovanja i rada koje masama žena nude mogućnost izbora i omogućavanju nesvakidašnji generacijski raskid u samoodređivanju žena kao građanski i radnica“ (Bonfiglioli 2016: 22). Unutar socijalističkog sistema žene su uz aktivne politike osvojile i krucijalna prava. Na tom fonu se partikularno izdvajaju: pravo glasa (1946), ukidanje zara i feredže (inicijativa pokrenuta unutar struktura Antifašističkog fronta žena; proces u svim krajevima SFRJ okončan 1950)⁵, ustavna ravnopravnost žena u svim sferama društva (1946), te niza značajnih prava koja spadaju u domen zdravlja (abortus, slobodno rađanje, javni sistem), kao i obaveze i prava na obrazovanje⁶. Potonja aktivnost proistekla je upravo iz sekcijskog rada AFŽ-a, a manifestovala se organizacijom kurseva, publiciranjem ženske štampe, političkim odgojem određenima bazičnim interesom i naporima u pokretanju „lokalnih programa opismenjavanja“ (Bonfiglioli 2016: 26). Izuzev što je obrazovanje funkcioniralo kao preduslov za bilo koji oblik ravnopravnosti, predstavljalo je zalag za budućnost. Krupni deficiti u obrazovanju žena kao najnerazvijenijeg dijela stanovništva u Jugoslaviji, išli su uz opterećenost radom, reprodukcijom i nedostatkom znanja. Lydia Sklevicky u studiji *Konji, žene, ratovi* (objavljenoj posthumno, 1996. godine) konstatira da su se aktivnosti Antifašističkog fronta žena odvijale na nekoliko nivoa. Ti nivoi su se kretali u rasponu od elementarne aktivnosti koja je „obuhvaćala analfabetske tečajeve i opće obrazovanje na koje nadovezivalo političko obrazovanje — kao odgoj za politiku, dok je pisanje za žensku štampu i propagiranje njenog čitanja značilo poziv na stvaranje novog, aktivističkog identiteta“ (Sklevicky 1996: 30). Nikako ne treba potcjeniti potencijal osnovnog obrazovanja uz koje se dinamizira i ostvaruje povećanje ‘stvaralačke moći žena’ u izgradnji zemlje, ali su njegove ambicije još mnogo dalekosežnije“ (Sklevicky 1996: 30). Utoliko obrazovanje postaje temeljni preduvjet bilo kakvom angažmanu žene, partikularno onom intelektualnom i umjetničkom. Emancipacija je podrazumijevala poduhvat osposobljavanja žena da se kroz kulturno uzdizanje i pohađanje predavanja iz različitih oblasti (zdravlje, istorija, pismenost) i kurseva žene pri-

⁵ S tim da valja imati zadršku oko procesa koji nije mogao doći iz unutrašnje potrebe svih žena ponaosob, ali dakako da je označio promjenu svijesti u smislu pristupa obrazovanju u užem smislu muslimanske žene kojima je upotreba zara i feredže uveliko otežavala pristup obrazovanju. Usp. Karčić, Fikret. „Primjena zakona o zabrani nošenja zara i feredže u BiH — istraživačka bilješka“. *Novi Muallim*, Sarajevo, 56 (2013): 50–55. Usp. Karčić, Fikret. „Stavovi vodstva Islamske zajednice u Jugoslaviji povodom zabrane nošenja zara i feredže“. *Anali Gazi Husrev-Begove Biblioteke*, Sarajevo, Vol. 20, 34 (2013): 225–236, <<http://anali-ghb.com/index.php/aghb/article/view/293>> 26.04.2021.

⁶ Godine 1958. Općim zakonom o školstvu i Ustavom je ozakonjeno besplatno obavezno osnovno (osmogodišnje) obrazovanje u SFRJ za svu djecu uzrasta od 7. do 15. godine.

kažu i afirmiraju kao relevantne akterke sa kapacitetom da mijenjaju društvo, odnosno ravnopravno učestvuju u različitim procesima.

Suočene s nedostacima i manipulacijama stavljanja u službu naroda, prije negoli pred interese svoje ženske populacije, Antifašistički front žena uvučen je u nepomirljive protivrječnosti — kako uskladiti ženu sa interesima vladajuće ideologije. Takav hijatus se otvorio zahvaljujući svijesti o snazi i prijetećoj moći oslobođenja ženstva — to jeste AFŽ-u kao bitnom društveno-političkom faktoru unutar SFRJ. Narodni front (preciznije Komunistička partija Jugoslavije) je kreirao povoljan trenutak za preimenovanje, tačnije gašenje Antifašističkog fronta žena (1953).⁷ Slab argument okončanju emancipacije pronađen je u navodu da se žensko pitanje isuviše izdvaja iz prioriternih klasnih problema. Radikalni potez, Nada Ler-Sofronić u posljednjem intervjuu časopisu *Knjiženstvo* (2019) ocjenjuje kao čin utemeljen u težnji da partija stavi pokret pod kontrolu, štaviše da ga uguši. AFŽ je „zamijenjen birokratskom Konferencijom za društvenu aktivnost žena,⁸ jednom krutom, sterilnom transmisijom Partije i njenog Centralnog komiteta.“⁹ Pored praktičnog gašenja AFŽ je deemancipiran i forsiranjem (simboličnih patrijarhalnih) porodičnih pitanja, ograničenjem rada, odnosno svodenjem na skoro manifestacioni karakter. To je bio prvi korektivni potez države usmjeren protiv žena, a koji je dugoročno odredio položaje i uslove za daljnju borbu.

Feministička kritika socijalizma i zahtjev za promjenom društvene paradigme

Odolijevajući prisilnom zaboravu i marginalizaciji naslijeđa Antifašističkog fronta žena, već 70-ih godina 20. vijeka, neofeminizam razotkriva putanju organizovanja žena, te se po ugledu na inozemne političke pokrete (npr. ljudska prava) i u socijalističkoj Jugoslaviji ispoljava dominantna volja za pitanje ženske ravnopravnosti. U 1968. godini revolucionarnih protesta, na ulicama najvećih gradova Jugoslavije se iskristalizovao zamah društvenih tektonskih promjena generiranih kroz snagu studentske populacije. Ženska zajednica je bila bitan dio društvenih procesa. Pred transformativnim potrebama društva žene su baš kao i u slučaju Drugog svjetskog rata odgovorile aktivno na poziv. Stoga je moguće utvrditi identičan mehanizam primjenjivan za vrijeme mobilizacije ženskih snaga u ratu. U jeku rata, ali i samoj revoluciji žene su prihvatane kao vrijedan segment borbe. Iz pozicije posmatračice ovih istorijskih događaja, Nada Ler-Sofronić detektira zanimljiv i nezaobilazan fakt — djevojke su bile u prvim redovima, nepopustljive pred zakonom i uređenjem, ali su s okončanjem borbe gurnute u marginalne modele feminilnosti. S tim je potvrđen sistem (procesui-

⁷ Četvrti Kongres Antifašističkog fronta žena.

⁸ Napomene radi, AFŽ je nakon ukidanja prvobitno zamijenjen Savezima ženskih društava, a poslije 1961. godine i pomenutom Konferencijom za društvenu aktivnost žena.

⁹ Ђурић, Дубравка. 2019. Још нам треба стари Маркс (интервју са Надом Лер-Софронић). *Књиженство: часопис за студије књижевности, рода и културе*, 9 (9) (2019): 269–281. <<https://doi.org/10.18485/knjiz.2019.9.9.11>> 26.04.2021.

ranja deemancipacije žene i oduzimanja prava proisteklih iz AFŽ-a) marginalizacije žene unutar samog poretka. Premda su se ravnopravno borile na izmjeni spornih vrednota socijalizma, žene su bile otuđene od centra dešavanja. Nada Ler-Sofronić podvlači da *žena nije bilo za govornicama, nisu ispostavljale specifično ženske zahtjeve, nisu bile liderke*, iako masovno prisutne one su postale nevidljive: operativke, kafe-kuharice ili tajnice za kopirkama. Akceptirajući osjećaj razočarenja i brige, autorka se okrenula istraživanjima i koncipiranju neofeminizma. Trud je rezultirao doktoralnom tezom i knjigom *Neofeminizam i socijalistička alternativa* (1986) u kojoj se poentira neofeminizam kao svijest o razumijevanju društveno-istorijskih procesa koji su usloveli položaj žene, odnosno kao presudna pretpostavka za napredovanje „svesti o bazičnim društvenim, klasnim mehanizmima sa kojima je ženska subordinacija i diskriminacija suštinski povezana i isprepletena“ (Ler-Sofronić 1986: 106). Ispitujući i podrivajući ideje socijalizma, N. Ler-Sofronić je u sklopu društvenog uređenja tražila rješenja, tačnije, emancipativne alternative koje će obezbijediti kvalitetniji život, te samim time i nužnu transformaciju interesa i proizvodnje u cilju radikalnog kulturnog i civilizacijskog preobražaja.

Direktna preteča ovoj pionirskoj naučnoj studiji i nizu drugih aktivnosti koje su uslijedile, figurira angažman Nade Ler-Sofronić, Žarane Papić, Dunje Blažević i Jasmine Tešanović u organizovanju skupa, odnosno internacionalne konferencije *Drug-ca: Žensko pitanje — Novi pristup?* (Beograd, 27.10.–1.11.1978). Pri susretu feministkinja otvorena su goruća pitanja kritike marksizma i socijalizma, a koje su se nužno odvijale u spektru uticaja drugotalasnih istraživanja i aktivizma. Na *Drug-ci* su učestvovalе feministkinje iz Velike Britanije, Francuske, Poljske, Mađarske, Italije i Njemačke, te iz svih krajeva Jugoslavije. Vrlo važno je istaći činjenicu da je ovaj susret omogućio prostor za diskusiju i sagledavanje zapadnjačkih u odnosu na socijalističke vrijednosti, koje su se u mnogočemu suprotstavljale. Konferencija je održana pod znamenitim motom *Proleteri svih zemalja, ko vam pere čarape?* kojeg je pratilo odlično idejno rješenje plakata¹⁰ kao sugestije da su odnosi između spolova ključno pitanje društvenih odnosa samog socijalizma. U sekcijama kao što su (I) Žena-kapitalizam-društveni preobražaj, (II) Ženski pokret, (III) Psihoanaliza i (IV) Žena-kultura žustro se raspravljalo o patrijarhatu, marksizmu, feminizmu, psihoanalizi, identitetu, ženskoj seksualnosti, jeziku, nevidljivosti žena u kulturi i nauci, te svakodnevnim opterećenjima u životu, nasilju i diskriminaciji u javnom prostoru. Po završetku konferencije objavljena je publikacija u tri knjige prevoda: *DRUG-CA ŽENA. Žensko pitanje — novi pristup? Međunarodni simpozijum 27.10.–1.11.1978.* (1978) u izboru i uredništvu Žarane Papić. Pominjanja radi, prevedeni su radovi poznatih autoriki: Evelyn Reed, Alexandre Kollontai, Sheile Rowbotham, Juliet Mitchell, Manuele Fraire, Ide Magli, Shulamith Firestone, Julie Kristeva, Grazielle Paglano Ungari, Sarah Kent i Luce Irigaray. *Drug-ca* se poima kao najreferentnija tačka

¹⁰ Plakat Mirka Ilića dostupan je na Digitalnom repozitoriju Instituta za etnologiju i folkloristiku (u autorskoj zbirci Lydie Sklevicky): <<https://repozitorij.dief.eu/a/?pr=i&id=107498>> 02.11.2021.

jugoslavenskog feminizma — konkretnije, prekretnica s kojom započinju različiti društveni procesi mehanizirani udruženim aktivizmom žena i formiranjem baza vlastitih znanja. Istorijska konferencija označila je trasiranje feminizmu u javnom prostoru.¹¹ Treba imati na umu činjenicu da to nije bio prvi susret s feminističkim predznakom u Jugoslaviji, prethodila je Konferencija Sociološkog društva Hrvatske u Portorožu (1976) sa reprezentativnim panelom *Suvremeni feminizam*, koji kako navodi Žarana Papić „označava prvu recepciju savremenog feminizma u Jugoslaviji“ (Papić 2012: 281). U 1976. godini pri Inter-univerzitet-skom centru u Dubrovniku su pokretnuti različiti kursevi Ženskih studija, koji su se organizovali na teme: ženskog pokreta, feminističke teorije, politika tijela i roda.¹² Drugi skup koji je prethodio *Drug-ci* bio je organizovan na slovenačkom Bledu 1977. godine pod imenom *Žene i razvoj*. Svi navedeni skupovi su imali širu negativnu društvenu recepciju.

Osnovicu za društvene preokrete činila je zajednica žena Jugoslavije. Unatoč izgledu oslobođene žene i prividu ravnopravnosti, stvarna slika društvenog položaja žene je bila radikalno složenija. Emancipirani sloj jugoslavenskih žena činile su pripadnice više i srednje klase iz urbanih sredina, dok je društveni napredak (iako gotovo zakonom reguliran) teško i slabo dopirao do perifernih dijelova zamlje. Obrazovane, uz iskustvo seksizma i diskriminacije kao diktata tržišta rada; intelektualke iz niza urbanih centara SFRJ imale su privilegije upoznavanja sa feminističkim pokretima u inozemstvu posredstvom putovanja i prevoda. Na osnovu doživljene mizoginije, lakše su mapirale vlastite probleme u sudaru sa društvom, te su se u startu odlučile na potrebu promjene paradigme znanja. Nošene takvim ambicijama naše intelektualke „prevode i ispituju primjenjivost feminističkih teorija i iskustva u jugoslovenskom kontekstu“ (Stojčić 2009: 113). Shodno tome, ne treba zanemarivati niti potcjenjivati moć prevodilaštva, pogotovo kad se kao praksa nameće u smislu bitnog elementa u incijalnom razvoju feminističke kritike.

Optužen da je uvezen sa zapada, da je buržoaski i antisocijalistički — feminizam je u novim uslovima dobio jači zamah u organizovanju tribina, predavanja, umrežavanja i prevođenja, te pisanja i publikovanja novih studija i istraživanja. Čak i u kontekstu porasta literature *Neofeminizam i socijalistička alternativa* Nade Ler-Sofronić je osigurao progresivno mjesto u društvenim i naučnim kretanjima iz oblasti društvenih i humanističkih nauka — koje su za istraživački fenomen uzimale ispitivanje položaja žene, osvještavanje i poboljšanje uslova egzistencije, a sve kroz optiku značajnog polemičkog stava i odnosa ka marksizmu.

¹¹ Na temeljima i u naslijeđu ove konferencije zasnovan je rad i daljnji angažman učesnica u javnoj sferi, kao i kasnije osnivanje i djelovanje organizacije *Žena i društvo* u Zagrebu, potom i u Beogradu i na kraju uticaj na sami razvoj feminističkog pokreta na našim prostorima. Krajem 80-ih godina 20. vijeka održani su i Jugoslovenski feministički skupovi u Zagrebu, Beogradu i Ljubljani.

¹² Usp. Papić, Žarana. „Ženski pokret u bivšoj Jugoslaviji: sedamdesete i osamdesete“. U: *Žarana Papić. Tekstovi 1977–2002*, ur. Zaharijević, Adriana, Zorica Ivanović i Daša Duhaček. Beograd: Centar za studije roda i politike, Fakultet političkih nauka Univerziteta u Beogradu, Rekonstrukcija ženski fond i Žene u crnom, 2012: 279–283.

Počeci feminističkih istraživanja književnosti u Jugoslaviji

Razlog bavljenju jugoslavenskim periodom u razvoju nauke o književnosti utemeljen je na značaju feminističke teorije kao pristupu kojim se radikalno mijenja smjer istraživanja i utiče na repozicioniranje žene kroz otkriće, afirmaciju i promjenu statusa u različitim domenama književnosti. Riječima Biljane Dojčinović, za razliku od koncepta ženskih studija, „feministička teorija obavezuje u tom smislu što podrazumeva da su radovi koju u nju spadaju eksplicitno određeni prema feminizmu“ (Dojčinović-Nešić 1996: 10). O kompleksnom položaju književnih naučnica u Jugoslaviji i osporavanju rada, svjedoči i put korigiranja i marginalizacije istraživanja. Ilustrativan primjer institucionalnom sankcioniranju predstavlja pokušaj Slobodanke Peković datiran sredinom 70-ih godina 20. vijeka da Naučnom veću Instituta za književnost i umetnost predstavi projekat pod nazivom *Žene i književnost — Prisustvo i doprinos književnica u novijoj srpskoj književnosti*. Prijedlog podnijet Veću je bio odbijen. Stanislava Barać s razlogom potencira analizu događaja s ciljem kristaliziranja odnosa prema ženama u sferi nauke: „u njemu je ostalo sačuvano ono što se tada u književnoj i naučnoj javnosti o ženskoj književnosti mislilo i govorilo, a nije uvek ostalo zvanično zapisano“ (Barać 2020: 285). Pristup Slobodanke Peković označava potencijal istraživanja i upućivanja na potrebu uključivanja autorki i spisateljica, kao i naučnica (istoričarki književnosti, kritičarki, urednica, teoretičarki, profesorki) koje su u zvaničnom/dominantnom toku i različitim reprezentativnim uzorcima (književnim istorijama, antologijama, knjigama, udžbenicima i kurikulumima) izostavljene. U odbijenom prijedlogu S. Peković argumentira obaveznu sistematskog izučavanja doprinosa žena u književno –istorijskoj perspektivi, implicirajući korist feminističkih čitanja: „pitanje žena pisaca je marginalizovano u našoj književnoj istoriji i teoriji iz jednostavnog uverenja da žene koje se bave pisanjem nemaju nerv za velika književna ostvarenja. Pored toga, ženski diskurs nije isključivo pisanje u muškoj stopi /I. Sekulić/, već traganje za sopstvenim izrazom i iskazom, sa prepoznatljivim razlikama (Пековић 2016, prema Barać 2020: 285).

Nagovještaj osviještene feminističke analize umjetnosti predstavlja tekst Rade Iveković naslovljen: *Ženska kreativnost i kreiranje žene* (1979).¹³ Kroz navedeni rad i jugoslavenska kulturna scena prvi puta dobija mogućnost reinvencije fenomena ženske kreativnosti kroz optike fracuskog postrukturalističkog feminizma Luce Irigaray i idelogije marksizma Karla Marxa. R. Iveković upozorava na emancipacijske potencijale koje provocira pomna analiza ženske kreativnosti u svijetu umjetnosti, nauke i društva u cjelini. Drugi analizirani aspekt tiče se kritike jezika kao klasnog i patrijarhalnog, a koji isključuje ženu iz filozofije, književnosti i umjetnosti. Istovremeno s kritikom jezika, iznijet je zahtjev i obaveza ulaska žene u sva polja, kao i pretvaranje iz prinudno pasivizirane u aktivnu društvenu figuru sposobnu da mijenja zakonitosti folokratske kulture. Žena će tim putem preuzeti kontrolu nad vlastitim životom potvrđujući sebe kao

¹³ Usp. Iveković, Rada. „Ženska kreativnost i kreiranje žene“. *Argumenti* 1 (1979): 139–147.

umjetnicu i radnicu prisutnu u javnoj sferi, a izvan privatnog polja doma kamo je društvena hijerarhija prinudno smješta.

Istraživačica književnosti Jelena Zuppa je februara 1980. godine održala predavanje u Centru za kulturu i informacije (Zagreb) u okviru ciklusa „Žena, danas, ovdje i u svijetu“. Rad J. Zuppe „Žena pisac i suočenje s vlastitim položajem žene“ sa izlaganja, prvobitno je objavljen u časopisu *Žena* (god. 38, br. 6, 1980, 50–62), a zatim u zborniku radova *Žena i društvo: kultiviranje dijaloga* (1987).¹⁴ Autorka iz pozicije feminističke istraživačice propituje način na koji se spisateljice odnose prema (vlastitoj) poziciji žene u svijetu, fenomenu prisutnosti i akademskom (ignoriranju postojanja) žene piše književnost. Ispitivanje složenih problema vezanih za artikulaciju ženskog glasa Jelena Zuppa započinje od detektiranja svijesti u dominantnoj struji avangardne književnosti i spram iskustva i doživljaja svijeta koje autorke izražavaju tek kasnije. Savremene emancipirane književnice slamaju patrijarhalne predodžbe društva literarizirajući demoniziranu i cenzuriranu spolnost i eros. Javno artikulirana „riječ žene pisca također sudjeluje u tom neprešućivanju“ (Zuppa 1987: 141). Analizirajući djela Sylvie Plath, Erike Jong i Marguerite Duras zaključuje da žene u svom govoru još uvijek pokušavaju da se oslobode pritiska patrijarhalnih vrijednosti, ali uz svijest da u prostorima umjetničkog stvaranja nalaze slobodu u suočavanju sa zakonitostima javnog svijeta, dok sloboda tog tipa funkcionira kao „jedina veza prema ostvarenju pristupnosti žene u povijesti, drugačijoj povijesti“ (Zuppa 1987: 151). Izuzev što je jedan od prvih radova u jugoslavenskom kontekstu koji u središtu interpretativne pažnje ima spisateljicu i njen odnos i iskustvo društvenih relacija, tekst J. Zuppa u književnoistorijskom i teorijskom smislu uvođenja feminističke književne kritike u naše okvire — doprinosi dekonstrukciji negativnog stava kojeg demontiraju i same spisateljice. „Specifičnost izraza žene pisaca često pejorativno nazvana ženskim pisanjem postaje sve više afirmirana perom samih književnica, njihovim autobiografskim iskazom ili javnim prosvjedom“ (Zuppa 1987: 139).

Rad na polju feminističkih istraživanja književnosti otpočeo je u odnosu na pomenute procese prevodilaštva, to jeste sa prvim tekstova angloameričkih i francuskih teoretičarki objavljenih na maternjem jeziku i zastupljenim u časopisima za društvena i humanistička pitanja. Poglavlja iz knjiga Betty Friedan, Kate Millett i Luce Irigaray¹⁵ su bili objavljeni u časopisu *Marksizam u svetu* u tematskom broju „Studije o ženi i ženski pokret“ (br. 8/9, 1981). U prevedenom poglavlju „Seksualni solipsizam Sigmunda Freuda“ Betty Friedan¹⁶ feminističke stavove zasniva na kritici frojdovskih postavki o *zavisti-na-penisu* i koncepta super-ega, polazeći od cinično iskazane drskosti žene da gazi po svetom tlu na koje nema pravo pristupa. Unutar kulturoloških djelovanja super-ega autorka identificira moć paralize (na koju je primjenjen frojdzizam) savremene, obrazovane američke žene spriječene da raste i uskraćene za individualni razvoj iden-

¹⁴ Kao izvor u radu biće korištena verzija članka objavljena u Zborniku.

¹⁵ Odnosi se na knjige *The Feminine Mystique* (1963), *Sexual Politics* (1969) i *Speculum de l'autre femme* (1974).

¹⁶ Preveo: Ivan Janković.

titeta. „Tako su Freudovi popularizatori još bolje zalili pseudonaučnim cementom njegovo jezgro skrivenih tradicionalnih predrasuda prema ženama“ (Friedan 1981: 146–167). U cilju ilustracije navoda pored interpretacije figure savremene američke žene, B. Friedan upotrebljava i literarne dosege književnosti analizom stanovitih, svjetski poznatih junakinja Lady Machbeth ili Nora Helmer. Mistificiranje ženskosti kroz polje psihoanalize postaje idealno uporište fungiranju normativa u stvaranju normalne ženskosti, dok je rezultat za žene poguban: one su ograničene da žive u kućama lutaka. Prevod „Teorije i politike polova“ Kate Millett¹⁷ presudan je ne samo zbog uvođenja razlikovanja u definiranju pojmova spola i roda, nego i radi korištenja savremenih znanja u jugoslavenskim naučnim kontekstima. Teorija Kate Millett je političke prirode jer „pol predstavlja statusnu kategoriju sa političkim implikacijama“ (Millett 1981: 168–184), jer je sa bazom u tumačenju odnosa među spolovima kao odnosa i struktura, odnosno hijerarhija moći po kojima jedna kategorija (muškarci) kontroliše i ugnjetava drugu, podređenu (žene). Kao vodeći princip navodi se saglašavanje na koje su žene obavezane pri činu socijalizacije, a putem kojega se generiraju i utiskuju stereotipi o muškosti i ženskosti. Stoga, autorka vidi patrijarhat kao primarnu društvenu instituciju sposobnu da ideologizira biologiju i porodicu mehanizmima potčinjavanja. U suštini, razlog navođenju u ovom pregledu feminističkih istraživanja književnosti jeste, karakter cijele studije koja se velikim dijelom odnosi na književnost, bez obzira da li je riječ o kritici Henrya Millera, Normana Mailera, Jeana Geneta i D. H. Lawrencea, povijesnih naslijeđa društava i snage ženskog pokreta i revolucije. Luce Irigaray s „Ogledalom druge žene“¹⁸ razmatra mistični diskurs putem spekulacije povijesno osiromašene žene i iskrivljene slike načina bitisanja, partikularno u antičkoj filozofiji na kojoj počiva cjelokupna zapadnjačka civilizacija. Ogledalo bi, prema L. Irigaray trebalo da reflektuje biće u transcencijiji, međutim po toj čudnoj računici prizor podrazumijeva da je cijeli Univerzum monopolizovan od strane Oca. Dok žene oponašaju formu dobre služavke, samo-kopije koja egzistira pod prijetnjom kastracije: jer povjerenje „je dato zakonu oca koji određuje spekulativan nivo i time bi da priziva smrt (Irigaray 1981: 443–485). Studija Luce Irigaray nije samo značajna zbog oštire kritike upućene psihologijskim konceptima Sigmunda Freuda i Jacquesa Lacana, već i dekonstrukcije teorije spolne razlike u zapadnjačkoj filozofiji (ali i religiji, pravu, kulturi i umjetnosti) koja je maskulinocentričnog karaktera, prikazujući da je sama po sebi povezana s racionalnošću muškarca kao subjekta i prirodom objekta žene. Pored istaknutih autorki, časopis sadrži i prevode Sheile Rowbotham, Julie Kristeve i Juliet Mitchell. Urednica analiziranog temata je Rada Iveković, dok je bibliografske podatke priredila Lydia Sklevicky. R. Iveković otvara broj sa stavom proizašlom iz uvjerenja da „žensko pitanje postoji kao teorijski i praktičan problem“ (Iveković 1981: 5), odnosno da „većini nauka potpuno nedostaje cijeli jedan aspekt stvarnosti, onaj koji se tiče nevidljivog subjekta žene“ (Iveko-

¹⁷ Prevela: D. L.J.

¹⁸ Prevele: J. V. i R. I.

vić 1981: 6). Autorka neofeminističke prakse posmatra kroz nekoliko dimenzija: interklasnost (žene pripadnice svih klasa i žene kao klasa podređene muškarcima), internacionalizma (prisustvo žena u svim društvima i zajedništvo specifično ženskih interesa), kohezione dijalektike i usmjerenosti na kapilarno i iznutra rušenje klasnih i patrijarhalnih, odnosno simboličkih društvenih odnosa i izgradnju novih u duhu ravnopravnosti. Uvodni tekst je značajan jer reprezentira genezu ženskog pitanja kroz discipline filozofije dosljedno upućujući na literaturu, pri tome ocrtavajući kompletnu sliku ženskog položaja u (prevashodno u zapadnim, ali i afričkim, azijskim, latinoameričkim i socijalističkim) društvima. Svjesna ograničenja u skiciranju različitih tipova i usmjerenja ženskih studija, R. Iveković upućuje na dopunsku literaturu kojom potencira feminističko istraživanje socijalizma. Međutim, informativnost i uključivost, kao i cjelovitost s kojima računa prvi jugoslavenski obuhvatni temat o feminističkim studijama pruža odgovor na mizogini kontekst u sferi društvenih nauka, ali i uopšte, te upućuje na brojne izvore i daje smjernice za budući naučni rad.¹⁹

Temat „Žena, znak, jezik“ časopisa *Delo*: časopis za teoriju, kritiku i poeziju (april, br. 4, god. XXVII, 1981) pored tekstova iz oblasti lingvistike između ostalih: Virginie Valian („Lingvistika i feminizam“)²⁰, Casey Miller i Kate Swift („Semantička polarizacija“)²¹, Elisabette Rasy („Neke riječi na jeziku hraniteljke“)²², objavljeni su i prvi radovi na temu feminističkog promišljanja prevashodno jezika i društvenih pitanja iz pera Jelene Zuppa („Novo žensko pismo“), Đurđe Milanović („Jezik ženske štampe“), Rade Iveković („Indija je nijema žena: Poklici žena“), Blaženke Despot („Žene i samoupravljanje“), Jasne Tkalec („Patrijarhat i brak“) i tekst Lydie Sklevicky („Pjesme Erice Jong“).²³

Kako bi se što bolje upotpunila skica feminističkih istraživanja književnosti u Jugoslaviji, neizostavno je osvrnuti se na pionirske radove Maje Bošković-Stulli i Razije Lagumdžija. Godine 1982. u tekstu *Žene u slavonskim narodnim pjesmama* M. Bošković-Stulli analizira korpus rukopisnih zbirki slavonskih narodnih balada i kratkih poskočnica koje su kazivale ne/zabilježene žene vijek ranije. Člankom se identificiraju načini „kako su slavonske žene vidjele same sebe u svojim usmenim pjesmama, koje su aspekte ženskoga života i ženskih sudbina unosile u pjesmu te u kakvu je odnosu bilo viđenje žene u pjesmi prema realnom stanju života“ (Bošković-Stulli 1982: 75–84). Zahvaljujući ovom pristupu, mapiraju se figure i modeli ženstva prikazani kroz sljedeće: maćehinstvo,

¹⁹ U smjeru šireg zahvatanja okvira koji obuhvata oblast analize, bitno je nampomenuti da *Marksizam u svetu* nije prva prevodilačka aktivnost (doduše jeste ona koja sadrži tekstove koji se i uslovno mogu vezati za polje feminističkih istraživanja književnosti), u Bibliografskom prilogu datom na kraju ovog temata, Lydia Sklevicky navodi jugoslavenske časopise koji su problematizirali odnos marksizma prema ženskom pitanju: *Žena* (br. 3, 1976), *Vidici* (br. 5/6, 1978), *Pitanja* (br. 7/8, 1978), *Opredjeljenja* (br. 10/11, 1978), *Argumenti* (br. 1, 1979) i *Dometi* (br. 2, 1980).

²⁰ Prevod: Nevena Pantović-Stefanović i Vesna Biljan-Lončarić.

²¹ Prevod: Gordana Marković.

²² Prevod: Redakcija.

²³ Upravo iz navedenih razloga koji se tiču sporadičnog tretiranja pitanja žena u književnostima, detaljniji prikaz ovog časopisa biće izostavljen.

ljubavništvo, udaju, djevojaštvo, supraništvo, udovištvo, roditeljstvo. Prepoznati aspekti obuhvataju porodični život i daju konture slike slavonske žene. Premda pjesme iz usmenog/narodnog korpusa nose pečat etike, model narodne ženske poezije je podoban feminističkom interpretiranju u smjeru razotkrivanja antipatrijarhalnih naslaga. Tragom te teze, naglašena su dva primjera kao blago tinjanje otpora tvrdokornim društvenim normativima: balada o nezakonitoj majci u kojoj brat štiti vanbračno dijete svoje sestre uzimajući ga i prikazujući javnosti kao svoje, te putem pjesme o prisilnom majčinskom nametanju bračne partnerice sinu ili braći koja zabranjuju sestri da se uda za voljenog momka (izraz pasivnosti uslijed koje ljubavnici okončavaju tragično). Konkretnije, radom se signalizira potreba feminističkog čitanja usmene književnosti, partikularno s aspekta pozicije žene u polju književnosti. Interes za interpretiranje karaktera ženskih likova u (bosanskohercegovačkoj) književnosti, Razija Lagumdžija je iskazala još 70-ih godina 20. vijeka objavljivanjem radova u jugoslavenskim časopisima specificiranim za kulturu, umjetnost i književnost.²⁴ Nepravredno marginalizirana studija *Velika metafora: umjetnički likovi žena u djelima bosanskohercegovačkih pisaca* (1982) Razije Lagumdžija nije tipična imagološka studija, ako pod predloženom domenu u užem smislu feminističke analize podrazumijevamo kritički nastrojeno čitanje, između ostalog i interpretaciju fenomena determiniranih stereotipima u djelima poznatih, kanonskih (muških) autora. Uporište za svoju analizu, R. Lagumdžija pronalazi u poimanju likova kao najznačajnijeg gradivnog elementa književnog teksta, štaviše ženskih likova kao bogatstva stvarnosne proze putem kojih se sugerira stvarnost čitateljima u totalitetu kompleksnosti. Kako navodi, opredijelila se je za fenomenološki pristup u analizi karaktera u odnosu na događaje i društveni život, kao i važnost njihovog figuriranja kroz cjelokupan tekst. „U tako uklesanu priču često su uvedeni ženski likovi kao nosioci glavne radnje ili nosioci jedne značajne koordinate cjelokupnog misanog zahvata. U njima se pažljivo slika stanje svijesti junakinje priče, njena duhovna dimenzija, njena emotivna reakcija, asocijacije i razmišljanja podstaknuta konkretnim zbivanjima okoline i ljudi među kojima se kreće. Likove žena, naravno ne ističem po nekim osobenostima ili prednosti koja im u totalnosti ljudskog življenja pridajemo, već ih u čitavom ovom promatranju želimo analizirati po određenim karakteristikama koje lik u svom emotivno-misaonom životu nosi“ (Lagumdžija 1982: 20). U knjizi su obrađeni ženski likovi iz pripovjedačkih djela: Zije Dizdarevića, Petra Kočića, Isaka Samokovlije, Meše Selimovića, Anđelka Vuletića, Derviša Sušića i Zlatka Topčića. Lik žene u poslijeratnoj (Drugi svjetski rat) bosanskohercegovačkoj (i jugoslavenskoj) književnosti determiniran je tipičnim ili tradicionalnim funkcijama žene u patrijarhalnom društvu. Iako ih autorka ne prepoznaje, niti imenuje u tom ključu i kontekstu (problem nivoa imagološkog

²⁴ Stručni i naučni radovi u kojima je problematizirala načine reprezentacije ženskih likova prvobitno su objavljivani u časopisima (*Pregled, Život, Treći program*), te su potom integrirani u knjigu koja će biti u ovom radu predmetom skiciranja. Nije zanemariva ni činjenica da je istraživačica i nakon objavljene studije nastavila da se bavi literarnim fenomenom — ženskih likova u dominantnoj muškoj književnosti.

manevra) — u prethodećoj fazi autentičnim feminističkim istraživanjima (specifično naše književnosti) — u svakom slučaju detektira podređenost žene reprezentirane kroz figure nemušnosti (Andrić), ubijene iz strasti i ženomrstva (Samo-kovlija), požrtvovane majke zavisne o sinu (Selimović) ili napaćene majke koja dostojanstveno podnosi život (Dizdarević), te likova majki u modelu žrtvovanja spram narodnooslobodilačke borbe kakve su jezički kreirali Branko Ćopić i Skender Kulenović. Razija Lagumdžija iznosi odličnu opservaciju u pogledu opšteg karaktera žene zajedničkog za junakinje svih autora, a to jeste „pojavnost koja se naglašenije ili utihnute može iznalaziti u kontekstu glavne priče umjetničkog djela“ (Lagumdžija 1982: 103). Žena je smještena u središte književnog teksta i pretočena u jezik. Istraživačica R. Lagumdžija s pravom primjećuje da je takav jezik poseban, te u zaključku poentira: „osobeni jezik prikazivanih ženskih likova“ karakterizira ćuteći govor, naime „one pričaju, opisuju, podstiču na razgovor, a najistinitije šute da bi time uspostavile dijalog sa svojim unutrašnjim bićem, sa ljudima oko sebe ili sredinom koja ih okružuje, ali im ne daje prilike da uvijek glasno progovore. U tim trenucima šutnje oglašava se jedna osobita artikulacija govorenja koja odzvanja jednim posebnim ehom, potmulim glasom koja duboko ponire“ (Lagumdžija 1982: 109). Likovi žena u književnosti kanonskih bosanskohercegovačkih pisaca reprezentirani su kroz afirmativne stereotipe koje autorka sumira kao „lik žene u njenoj životnoj pojavnosti koja iskazuje njenu bitnu često karakterističnu stvarnosnu vrijednost“ (Lagumdžija 1982: 104), a to su poznate formule: ljepote, plemenitosti, ljubavi, patnje i boli, dok je najčešće obilježje življene stvarnosti „trpnja žene, veliko podnošenje, stvarano i izdržavano u istinskoj ljubavi kojom se uvijek dođe do kraja, po cijeni ma kakvih žrtvovanja <...> umjetničko uklesavanje ženinih podviga, trpnjom podražavanih“ (Lagumdžija 1982: 104). Kada se radi o problemu interpretacije junakinja i junaka književnih djela, neophodno je sjetiti se rada Milivoja Solara *Karakterizacija ženskih likova* (1974)²⁵ u modernoj prozi u kojem primjećuje razliku u pristupima ženskom u dimenziji pasivnosti i osjećanosti i muškom karakteru kao aktivnom i racionalnom, utvrđujući potencijal analize književnih likova u kontekstu umjetnički obrađenog svijeta. Na toj pretpostavci zasniva se refleksija stvarnosti u umjetnosti, to jeste, književnost očitno i jasno preslikava disbalansirane odnose moći spolova i hijerarhija iz društva.²⁶

Godine 1983. objavljen je zagrebački časopis za književnost, umjetnost i društvo *Republika* (studen-prosinac, br. 11/12, god. XXXIX, 1983) koji je otvorio polemički prostor proviciranjem književne i naučne javnosti uz pokretanje neminovnog pitanja o poziciji ženske književnosti u Jugoslaviji i uopšte. Temat pod nazivom „Žensko pismo“, donosi obilje književnih tekstova zaboravljenih spisa-

²⁵ Usp. Solar, Milivoj. „Karakterizacija ženskih likova“. *Žena*, 32 (3) (1974): 11–22.

²⁶ Korisno je u ovom radu navesti i neke od reprezentativnih i inspirativnih studija o ženskim likovima u knjigama spisateljica Doris Lessing i Sylvie Plath autorke Anite Kontrec, kao i identitetskih ispitivanja likova Pepeljuge i princeze u bajkama istraživačice Ute Bremer-Karlaris. Sve primjedbe iznesene u radu su u službi potvrđivanja širine i raznovrsnosti ispitivanja književnih pojava.

teljica, intervjua i prevoda inozemnih autorki o feminizmu u književnosti: Julie Kristeve, Beatrice Slama, Luce Irigaray, Annie Leciere, Chantal Chawaf, Hélène Cixous i drugih. Ono što se ispostavlja dalekosežnijim za razvoj feminističkih istraživanja u Jugoslaviji jeste da su u *Republici* objavljeni ozbiljni radovi domaćih, feminističkih kritičarki i teoretičarki: Slavice Jakobović („Zmijski jezik“), Ingrid Šafranek („Ženska književnost i žensko pismo“), Ljiljane Gjurgjan („Dvoznačnost funkcije mita ‘domaćeg anđela’ u romanu V. Woolf *Ka svjetioniku*“), Divne Zečević („O dnevniku Dragojle Jarnević“), Jelene Zuppa i Ive Vidana („Današnje čitanje Virginie Woolf“), Gilles Deleuzea („Postojanje — ženom?“) i Gabrijele Vidan („Cvijeta Zuzorić i Dubrovčani“). U uvodniku „Upit/a/nost ženskog pisma“ Slavica Jakobović, osim što daje najavu i reprezentira sadržaj temata, polazi od dvije ključne pretpostavke bitne za kontekstualizaciju termina *žensko pismo*: od riječi žene (kao opozita falocentričnoj kulturi jezika) i s druge strane, uzimanja riječi kako bi „ispisivale vlastitu putanju žudnje koju prepoznaju kao zatomljenu kroz povijest“ (Jakobović 1983: 4). Također, uvodničarka s pravom identificira zadaću stavljenu pred naše istraživačice književnosti: „koja tek predstoji, prvenstveno zadaća pisanja i čitanja, ali i milosti kritike i izdavačke časopisne (i ostale) politike. To je zadaća upisivanja u prazno mjesto, tekstualna (označiteljska) praksa koja takvom tek treba nastajati; ali i zadaća teorije“ (Jakobović 1983: 5). U odnosu na najavu redakcije koja je obećavala uključivanje u nove tokove nauke, ili kako su to samo uredništvo naznačilo da se radi o egzistenciji problematike ženskog unutar savremene civilizacije, te potrebe da se taj problemski korpus konstantno propituje; temat je obezbjedio ispitivanje tadašnjih gorućih fenomena poput ženskog pisma, ženskog pisanja i subjekcije, jezika, razlike, geneze umjetničkog djela, tijela i tjelesnosti, spolnosti, žudnje, psihologije, roda, smijeha, pri tome, nadahnuto propitujući i aplicirajući teorijske postavke svjetski poznatih feminističkih istraživačica književnosti.

Kao saradnica Instituta za književnost i umetnost, Svetlana Slapšak je načinila iskorak, baš kao što je to svojevremeno pokušala i kolegunica Slobodanka Peković, odabirom posebne sfere za izučavanje žena u književnosti. Mudar zao-kret je označen otvaranjem polja u smjeru istraživanja trivijalne književnosti, ne samo kao rubnog ili popularnog fenomena, nego kao prespektivnog mjesta gdje se mogu etablirati autorke, odnosno spisateljice, konkretnije izvući i otrgnuti od povijesnog zaborava. Objavljivanju zbornika tekstova *Trivijalna književnost* (1987) prethodilo je organizovanje konferencije u mjesecu novembru, 1984. godine. U zborniku su među ostalim zastupljeni radovi: Nade Popović-Perišić („Trivijalno i stid“), Alide Matić („Pripovijedački postupak Marije Jurić Zagorke“ i „Selektivna rezimirana biografija radova o trivijalnoj književnosti“), Nade Vučković („Socijalni aspekti trivijalne književnosti“) i Jadranke Goja („Problemi trivijalne književnosti — neki sociološki aspekti“). Specifičnu ozbiljnost, pogotovo u smjeru feminističkih analiza književnosti ima tekst Nade Popović-Perišić „Trivijalno i stid“ u kojem na primjeru romana *Gričke vještice* Marije Jurić Zagorke izučava realističke postavke stereotipa o ženi — slici uzvišene žene — kao istinskom mehanizmu potčinjavanja kroz emociju stida. Konkret-

nije, N. Popović-Perišić interpretira junakinje na način da identificira prakse Zagorkinog diskursa, kao onog sa nedostajućim tijelom, „a u kojem naglašeno djeluju kategorije stida i poštovanja“ (Popović-Perišić 1987: 58). Na taj način se vrlo vješto otvaraju prostori za problematiziranje ženskog pisanja u domenu reprezentacije ženskih likova, pronicući u nizove skrivenih i patrijarhalizirajućih dimenzija društvenih vrijednosti. Alida Matić koja se također pozabavila istom spisateljicom u „Pripovijedačkom postupku Marije Jurić Zagorke“ polazi od argumenta da je Zagorka bila osporavana, štaviše potcjenjivana, što umnogome definiše sam feministički pristup djelu, pogotovo u smislu afirmacije negiranog ženskog stvaralaštva. Interpretativna pozicija determinisana takvim polazištima uključuje i registriranje, odnosno percipiranje ženskih likova u svjetlu pozitivnih karakteristika koje su u trivijalnoj književnosti odlike muškaraca / junaka. A. Matić Zagorkine junakinje vrednuje kao pametne, borbene, hrabre i društveno aktivne. Najveću ocjenu pisanju Marije Jurić Zagorke moguće je naći u komentaru u vezi s pričanjem/pripovijedanjem kojim se poentira ovaj članak, a to je ocjena umijeća spisateljice kao pandana Šeherezadinom pričanju. S druge strane, Nada Vučković u tekstu „Socijalni aspekti trivijalne književnosti“ promiče trivijalne žanrove u suštini njihove zabavljачke vrijednosti koja služi da bi se odvratila pažnja sa stvarnosnih odnosa koji nemaju veze sa teretom uslova življene realnosti. Istovremeno, „Probleme trivijalne književnosti: neki socio-psihološki aspekti“ Jadranke Goja treba čitati kontekstualno sa prethodnim radom, kako se u oba dolazi do komplementarnih zaključaka. Rad J. Goja razotkriva moći trivijalne književnosti, iznimno bitne u feminističkom kontekstu. Istraživačica s pravom podvlači činjenicu da jeftine i lažne čari trivijalne književnosti, partikularno ljubavnog romana kojeg izjednačava sa savremenom ženskom bajkom (1986), uljuljkivaju žene u utjehu koju pruža literatura, odvlačeći ih od potencijala transformacije vlastitog položaja u društvu.

U Inter-univerzitetkom, postdiplomskom centru u Dubrovniku 1986. godine održan je skup problemima ženskog stvaralaštva u književnosti. Časopis Instituta za književnost i umetnost u Beogradu *Književnost* objavio je izbor tekstova u tematu „Žensko pismo“ (LXXXIII, sv. 8/9, 1986). Kako piše u najavi broja, ovaj potez u uređivačkoj politici časopisa dolazi „sa željom da se aktuelizuje problem kome feministički pokret u svetu pridaje izuzetnu važnost“ (*Književnost*, 'Žensko pismo', 1986: 1386). Kratkim uvodom zabilješkom je istaknuta prednost ukrštanja i polarizovanja stavova vezanih za američku i francusku istraživačku poziciju i ravnopravno učešće naših izučavateljki ženskog pisma. Prilikom analize doprinosa ovog temata Biljana Dojčinović u tekstu „De-centered Pluralism of Methods: Feminist Literary Criticism in Serbia“ (2006) osim što reprezentuje mogućnosti metodoloških pristupa fenomenu ženskog pisanja kroz istorijsku prizmu, ujedno i apostrofira inovirajući potencijal tekstova u časopisu. Tekstove poznatih istraživačica i istraživača kao što su oni Svetlane Slapšak („Razgovor Helene i Filozofa“), Nade Popović-Perišić („Filozofske pretpostavke 'drugog pisma'“), Slobodanke Peković („Alibi i samosvest“), te Novice Milića („Nit — pletivo, čvorovi, beleške“), B. Dojčinović preporučuje za rad sa polazni-

cama/ima kurseva ženskih studija računajući s argumentom da su problemi koje obrađuju navedene studije, odnosno „teme <...> uglavnom još uvek nepoznate u akademskim krugovima“ (Dojčinović-Nešić 2006: 285).

Nakon skupa u Dubrovniku, 1988. godine Nada Popović-Perišić objavila je studiju *Literatura kao zavodeenje* (1988) koja je jedina feministička studija književnosti na tragu ispitivanja koncepta i fenomena ženskog pisma i shodne proizvodnje zadovoljstva. U tom kontekstu potrebno je istaknuti činjenicu da je N. Popović-Perišić na Sveučilištu u Zagrebu odbranila doktorsku tezu *Pojam ženskog pisma u savremenoj francuskoj književno-teorijskoj misli* kojom potvrđuje vlastite istraživačke interese usmjerene na bavljenje ovom teorijskom i kritičkom školom. U *Literaturi kao zavodeenju* se polazi od kulturološkog ubjeđenja da je zavodeenje dovršan čin usmjeren ka zadovoljstvu, ono što uvlači u igru zadovoljstva. Ta skandalozna intervencija ljubavi u teoriji uživanja, u spoznaji je „jedini mogući put ovladavanja simboličkim svetom“ (Popović-Perišić 1988: 85). U centru istraživanja nalazi se fenomen ženskog govora i pisanja i s druge strane, kritički osvrt na imperativne intelektualnog jezika, hrišćanstva, racionalnosti i marksizma koji su potisnuli igru zavodeenja. Popović-Perišić problematizira artikulaciju žene kao drugačiju, kroz aspekte emocije ljubavi i tjelesnosti, fluidnosti kao zajedničke osobine pisma žene i njenog tijela, te dinamici i primjenjivosti principa užitka i žudnje (kao direktnog teorijskog i kritičkog naslijeđa, tačnije reinterpretacije francuskog drugotalasnog feminizma). Najznačajnije pitanje koje je pokrenuto studijom, iz kojeg su producirana buduća istraživačka pitanja, aktivistička djelovanja i organizovanja, te akademski rad uopšte može se izvući iz zaključka: „moje tekstualno telo je sačinjeno iz govora Drugog. Ponekad Drugo direktno govori, upisuje se u moj tekst, gostuje. Reč je o određenom višeglasju ili rizomskoj strukturi. Svet, pa i svet literature ne posmatra se sa jedinstvene tačke gledišta, već u isti mah s više stanovišta, koja se međusobno mogu isključivati ili sporiti. No, bez obzira na različite autore, uvek je reč o istom pitanju. Šta je pisanje?“ (Popović-Perišić 1988: 182). *Literatura kao zavodeenje* na scenu jugoslavenskog feminizma u književnom polju osim uvođenja *razlike* i *drugosti* u opoziciji sa socijalističkim propagiranjem ravnopravnosti, predstavlja izravnu kritiku sistema hijerahije i vrijednosti, nalazeći „odnose moći“ (Lóránd 2020: 137) u pitanjima spola.

U razdoblju privođenja kraju 80-ih godina 20. vijeka nastavljeno je s praksom prevođenja različitih članaka iz oblasti književnosti koju su pisale žene bez obzira da li se radi o angloameričkoj feminističkoj ili francuskoj feminističkoj praksi. Među odabranim prevodima specifično adekvatni su oni Elaine Showalter („Feministička kritička revolucija“, *Znak*, 1986),²⁷ Doris Lessing („Pisati pod pseudonimom“, *Književna reč*, 1987),²⁸ Selden Romana („Feministička kritika“, *Književna reč*, 1989)²⁹ i Alice Jardin („Gynesis: staze feminizma“, *Letopis Ma-*

²⁷ Prevela: Biljana Dojčinović.

²⁸ Preveo: Novica Petrović.

²⁹ Prevela: Snežana Nešić.

tice srpske, 1989).³⁰ U iznimno bitne pojave u osvajanju prostora drugačijim pristupima istraživanju književnosti, a koja se datiraju u period kasnih 80-ih godina jeste i autorski rad u kojem se problematiziraju uslovi i načini postojanja lezbejske književnosti. Slađana Marković identificira i pojašnjava razloge iz kojih je ovo partikularno cenzurirano polje umjetnosti nedovoljno afirmirano ili neprepoznato: za jugoslavensko čitateljstvo koje ima maglovitu predstavu o lezbejskoj literaturi kao direktnu posljedicu nedostatka prevođenja utemeljenog na pitanjima, odnosno argumentima „socijalno-političke prirode“ radi kojih izostaje i produkcija na našem jeziku. Prednost pojave „Zemlje bez jezika: Uvod u lezbijsku književnost“ (*Potkulture*, 1987) proističe iz jednostavnog mapiranja američkih književnih izvora, kao i samog definiranja nekih od važnijih fenomena i koncepata. S. Marković tekstom u socijalističkom krutom, heteronormativnom okruženju (zakonski zabranjene prakse homoseksualnih odnosa), ali i nužno feminističko-ideološke istraživačke tačke afirmira razlike, detektira i destruiira stereotipe s kojima je po prirodi društvenog egzistiranja suočena ova vrsta umjetnosti, što na koncu vodi u potvrdu smislenog zaključka: da lezbejska književnost „ima samo uslovno seksualno određenje — ona je integralni deo feminističke literature koja omogućava ženi doživljaj sebe kao centralne ličnosti, kao subjekta“ (Marković 1987: 58–60). Konkretnije, uvođenje lezbejske književnosti u upotrebu i javni diskurs književnih teoretiziranja značajno proširuje kontekste i područja feminističkog istraživanja književnosti, te doprinosi i samoj nivelaciji pri re/konstruiranju ženske književne tradicije. Skiciranje i/ili mapu upotpunjuje i pažnja domaćih istraživačica književnosti jezika usklađena s naučnim i popularnim interesima a koja se reflektuje u pisanju prikaza književnih djela jugoslavenskih spisateljica (npr. Jasmina Lukić o djelima Irene Vrkljan i Svetlane Velmar Janković, zatim Svetlana Slapšak i Nada Popović-Perišić sa nizom studija o književno-pjesničkom i filozofskom djelu Anice Savić-Rebac) i feministička analiza u domenama sadržaja i normativa srpsko-hrvatskog (maternjeg) jezika koju potpisuje Svenka Savić. Nadalje, nastavljen je izazov izučavanja magijskih likova žena unutar narodne književnosti, pri čemu se po obuhvatnosti i sadržaju izdvaja pogovor knjizi Tihomira R. Đorđevića, autorke Nade Popović-Perišić *Dve politike tela: veštica i vila* (1989). Unutar rada se razmatraju vjerovanja Južnih Slavena oprimjerena poezijom, te zato u odnosu na tumačenja autora, N. Popović-Perišić predočava i rekonstruiše figure žena determinirane kulturnim nesvjesnim, to jeste magičnom i ugrožavajućom moći, koju je potrebno društveno regulisati putem uništenja ili slikovito kazano spaljivanja i na taj način uskratiti pravo na postojanje — prezrenoj drugosti, otuđenosti, devijantnosti, delirantnosti, transgresivnosti ili stereotipski uprošteno — ludilu i demonstvu.³¹

³⁰ Preveo: Svetislav Jovanov.

³¹ Izvor podataka o člancima i autorkama radova objavljenim u časopisima, publikacijama i knjigama preuzet je iz: Dojčinović-Nešić, Biljana. *Odabrana bibliografija radova iz feminističke teorije-ženskih studija: 1974–1996. Ženske studije* — posebno izdanje, Centar za ženske studije Beograd, 1996.

Završetak prve faze u razvoju književnih feminističkih istraživanja u jugoslavenskom kontekstu, čini tematski broj *Ženska poetika* sarajevskog časopisa za književnu i umjetničku kritiku *Izraz* (februar-mart, br. 2/3, knjiga LXVII, 1990). S pojavom ovog broja časopisa, prvi put u Bosni i Hercegovini i u odnosu na zagrebački, beogradski, ali i ljubljanski intelektualni centar je u diskusione krugove uveden problem feminističkog istraživanja ženskog književnog stvaralaštva. Temat je koncipiran na način da obuhvata tekstove pisane isključivo za *Izraz*, primarno potencirajući radove jugoslavenskih istraživačica, ali i prevode poznatih feminističkih (i književnih) teoretičarki, primjera radi pomenuće se nekoliko: Elizabet Liszt („Muški glas uma“),³² Evelin Klein („Odnos prema stvarnosti“),³³ Taina Rajanti („Prostor pisanja“),³⁴ Luce Irigaray („I jedna, ne miče bez druge“),³⁵ Ewa Meyer („Žena ili razlika koja čini okolinu“), Ilma Rakusa („Aaaa! Ili prolazak kroz ogledalo“) i Ingrid Spork („Misao Julije Kristeve“).³⁶ Radovi jugoslavenskih istraživačica nameću se posebnošću jer u interpretativni fokus uvode odnos feminizma i ženskog stvaralaštva, te temu poetičkih zakonitosti ženske kreativnosti. Na tom fonu moguće je pratiti analizu različitih književnih fenomena u sljedećim radovima: „Odgovor na pitanje postoji li ženska poetika/estetika“ Nadežde Čaćinović Puhovski, „Ženska književnost, žensko pismo, ženske studije“ Svetlane Slapšak i „Sizgije pisma“ Ingrid Šafranek. Koncept temata sumiran je u predgovoru „Postoji li ženska poetika/estetika?“ koji potpisuje Rada Iveković pri tome navodeći: „nema sumnje, ipak, da se svaka razlika artikulira u pisanju: pa ako priznajemo da se u njemu literarno kristaliziraju društvene (klasne) ili kulturalne razlike, jezičke i ideološke, povijesne, kolektivne, kao i individualne, zašto ne prepoznati i one spolne?“ (Iveković 1990: 183). R. Iveković s razlogom obraća pažnju na zamku isključivosti i svođenja ženskog pisanja na isključivo žensko, dok ipak zagovara razliku ženskog životnog iskustva i problema usvajanja društvenih vrijednosti u dimenziji tobožnje neutralne univerzalnosti. Ženska poetika ima zadatak da pronađe mehanizme drugačije simboličkog poretka u umjetnost u cilju podrivanja patrijarhalnih društvenih hijerarhija koje vladaju kulturom.

Na koncu mapiranja prostora početaka feminističkih istraživanja književnosti u SFRJ potrebno je navesti magistarsku tezu Biljane Dojčinović-Nešić *Kategorija i rod u američkoj ginokritici*, odbranjenu na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu 1991. godine, te potom ukoričenu i objavljenu pod nazivom *Ginokritika: Rod i proučavanje književnosti koju su pisale žene* (1993). Iako bi se mogla uputiti zamjerka ovom radu što s obzirom na kulturološki kontekst koji obuhvata, ulazi u drugu etapu razvoja feminističke književne kritike — to jeste postjugoslavensku fazu,³⁷ razlog zbog kojeg se rad Biljane Dojčinović-Nešić

³² Preveo: Mile Babić.

³³ Prevela: Danka Nikolić.

³⁴ Prevela: Jasenka Berberović.

³⁵ Prevela: Slobodanka Lizdek.

³⁶ Prevela: Danka Nikolić.

³⁷ Koja je uslijedila u manjoj ili većoj mjeri u svim osamostaljenim republikama nakon raspada SFRJ.

kategorizira kao osnovno čvorište — od presudnog je značaja za praćenje razvitka kritike i teorije uopšte. Uvođenjem termina *ginokritika* označen je zaokret ka intenzivnom zbiljskom proučavanju književnosti spisateljica (posebno na srpsko-hrvatskom jeziku) i rekonstrukcije ženske književne tradicije. Slijedeći spoznaje Elaine Showalter, B. Dojčinović-Nešić uključuje dva tipa feminističke kritike: feminističku kritiku u užem smislu (*feminist critique*) koja predstavlja ispitivanje ideološke pozadine književnih pojava i žene kao potrošača muške književnosti, te drugog tipa *ginokritike* (*gynocritics* i *gynocriticism*) sa analitičkom pažnjom usmjerenom na spisateljicu, istoriju njene vlastite književnosti, jezika, kreativnosti, estetike i sl. Autorka sistematizira znanja u cilju razrješenja teorijske konfuzije koja je ponikla u sudaru sa naglim decenijskim uplivom raznovrsnih informacija različitih pristupa (francuske feminističke teorije i američke feminističke kritike) vezanih za ženske studije i/ili feminologiju, žensko pismo, pisanje žene, feminističku književnu kritiku i slično, te također, uvodi novi teorijski konstrukt i alat neophodan za uspostavljanje ginokritičkih istraživanja književnosti u jugoslavenskom i post/jugoslavenskom kontekstu.

Završni stavovi

U ovom radu polazište istraživanja je determinirano istorijskim i kulturološkim okvirom koji se kreće od začetka Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije pa sve do njenog ratnog raspada. Fokus se stavlja na različite dimenzije problema društvenog položaja žene koji se na specifične načine reflektuje i u polju književnosti. Kao ključno uporište za društvenu transformaciju i dinamičnu emancipaciju populacije žena u kontekstu socijalizma uzima se iskustvo borbe (Drugi svjetski rat i revolucionarni pokreti) i kreiranje Antifašističkog fronta žena s kojim se dinamički i tektonski mijena položaj žene. AFŽ potencira pravo na obrazovanje — detektirano kao preduslov bilo kojem aktivističkom i intelektualnom djelovanju žena. Nakon prinudnog gašenja AFŽ-a nastupa period slabljenja ženskog pokreta da bi s talasom svjetskih promjena na ulicama u vidu pokreta za ljudska prava došlo do zahtjeva za promjenom društvene paradigme kroz iznimnu feminističku kritiku socijalizma i marksizma. Na talasu tih promjena organizuju se skupovi, kursevi, pišu radovi koji tematiziraju i dekonstruišu našu stvarnost u svim interpretativnim dimenzijama, potencira značaj prevodilaštva. Stoga, paralelnim tokom u vodećim urbanim centrima Jugoslavije dešavaju se konferencije *Savremeni feminizam, Žene i razvoj*, kao i najpoznatija *Drug-ca*. Sve pomenute skupove odlikuje pluralan pristup koji podrazumijeva ukrštanje različitih stavova zapadnjačkih i socijalističkih, kreiranje novih znanja i uključivanje različitih glasova žena. Ideološka pozadina transformativnim procesima koji su zahvatili sve krajeve SFRJ značila je potrebu ne samo razmatranja, definiranja i opisivanja položaja žene, već i nužno poboljšanje uslova egzistencije populacije žena.

U ključnoj dimenziji ovog rada napravljena je skica početaka feminističkih istraživanja književnosti u Jugoslaviji. Način reprezentacije najvažnijih segme-

nata i elemenata unaprijeđenja kritičke konstrukcije je hronološki i obuhvata najrazličitija polja, fenomene, žanrove, poetike, te je determinisan feminističkom teorijom kojom se radikalno pristupa promjeni paradigme ženskog položaja unutar književnog polja. Na samom početku nalazi se naučnica sa Instituta za književnost i umjetnost Slobodanka Peković sa odbijenim projektom koji je imao za cilj nametnuti dominantnim tokovima progresivan pristup rekonstrukciji ženske tradicije uopšte. S koncem 70-ih godina Rada Iveković i Jelena Zuppa pišu prve radove posvećene konceptu ženske kreativnosti i osvještenog položaja spisateljice u kulturi. Skoro paralelno s njihovim istraživačkim i kritičkim glasovima objavljena su dva temata časopisa *Marksizam u svetu* i *Delo* koji prevashodno donose prijeko potrebne prevode autorki osnivačica francuske i anglo-američke feminističke škole. Zastupanja ova dva pravca u jugoslavenskom feminizmu ujedinjena su u istom zadatku, konkretno, „i ginokritika i écriture féminine imaju intrinzično cilj preformulirati kanon“ (Lóránd 2020: 129). Primarni interes pored položaja žene spisateljice usmjeren je na položaj junakinje književnog djela koja reprezentuje refleks društvene stvarnosti, te stoga Maja Bošković-Stulli, Razija Lagumdžija i Milivoj Solar u svojim studijama iznose progresivne ideje koje se u jednoj dimenziji tiču identifikiranja likova žena u dominantnoj (muškoj) i narodnoj književnosti kao stereotipno-tradicionalnih, učutkanih i cenzuriranih ili demoniziranih, ali uprkos normi sa primjerima ometanja disbalansa u odnosima moći između spolova i unutar hijerarhije društva. Potom slijede temati časopisa *Republika* i *Književnost* koji u prvi plan isturaju problematiziranje književnih fenomena ženskog pisma, pisanja, stvaranja i poetike, obrazloženo prevođenim tekstovima (koji su inače snažno obilježili razvitak feminističkih istraživanja književnosti — sporadično objavljujani u časopisima specijaliziranim za književnost), te posebno u pionirskim radovima naših feminističkih istraživačica književnosti. Tragom ideja francuskog ženskog pisma, Nada Popović-Perišić u nizu studija, radova i prikaza, zvanično stečena znanja primjenjuje na jugoslavenskim književnostima u spektru od narodne do književnosti koju pišu savremene spisateljice. U istraživačkom radu se pored u zaključku pomenutih ističu i Svetlana Slapšak, Slađana Marković i Ingrid Šafranek. Osvajanje različitih oblasti kao podobnih za feminističke interpretacije i kritiku značilo je iskorak ka trivijalnoj književnosti kao mjestu autentične subverzije i dizanja glasa, kao i unutar zabranjenog prostora lezbejske književnosti kao književnosti ženske razlike. Okonačanje skiciranja prve etape u feminističkim istraživanjima naših književnosti je određeno objavljivanjem tematskog broja časopisa *Izraz* koji nastavlja s politikom prevođenja i objavljivanja radova domaćih istraživačica, te sa magistarskom tezom vezanom za ginokritičke studije književnosti Biljane Dojčinović. Ginokritička istraživanja u kontekstu razvoja feminističke kritike i/ili teorije u jugoslavenskom i post/jugoslavenskom kontekstu predstavljaju zaokret ka izučavanju tradicije i književnosti spisateljica.

U SFRJ struje francuske i američke literature iz oblasti feminističkih studija književnosti označile su put u napredak u pokušajima konstrukcije autentičnog teorijskog istraživačkog okvira. Uprkos nedostatku artikulisanog zahtjeva i zbu-

njenosti pred teorijama i nadahnućem jugoslavenski feminam je iskoristio moć obje prakse za emancipaciju žena u sferi književnosti i kulture. Shodno urađenom do trenutka raspada Jugoslavije, nastavljena je borba, koja je do danas različitim putevima pokrenula dinamičnu transformaciju kulturne scene u pogledu ostvarenja pluralističkih pristupa proučavanju književnosti.

LITERATURA

- Barać Stanislava. „Feminističke studije periodike u Institutu za književnost i umetnost“. Stevanović Lada, Prelić Mladena, Lukić Krstanović Miroslava. *Naučnice u društvu — Radovi sa konferencije održane od 11. do 13. februara 2020. u Srpskoj akademiji nauka i umetnosti u Beogradu*. Beograd: Etnografski institut SANU, 2020: 283–292.
- Bonfiglioli Chiara. „Biografije aktivistkinja AFŽ-a: Interseksionalna analiza ženskog djelovanja“. Dugandžić Andreja, Okić Tijana. *Izgubljena revolucija: AFŽ između mita i zaborava*. Sarajevo: Udruženje za kulturu i umjetnost Crvena, 2016: 16–39.
- Bošković-Stulli Maja. „Žene u slavonskim narodnim pjesmama“. Žena u seoskoj kulturi Panonije. Etnološka tribina, *Godišnjak Hrvatskog etnološkog društva*, posebno izdanje, 1982: 75–84.
- Čale-Feldman Lada, Tomljenović Ana. *Uvod u feminističku književnu kritiku*. Zagreb: Leykam International, 2012.
- Čale-Feldman Lada. „Domaće tijelo feminističke teorije“. *Kolo* 2 (2001): 290–311.
- Delo*. Časopis za teoriju, kritiku i poeziju. Temat broja: *Žena, znak, jezik*. 4 (1981).
- Dojčinović-Nešić Biljana. „De-centered Pluralism of Methods: Feminist Literary Criticism in Serbia“. Blagojević Jelisaveta, Kolozova Katerina, Slapšak Svetlana (eds.). *Gender and identity: theories from and/or on Southeastern Europe*. Belgrade: Women’s Studies and Gender Research Center, 2006: 281–296.
- Dojčinović-Nešić Biljana. „Ginokritika: istraživanja ženske književne tradicije“. *Ženske studije. Časopis za ženske studije*. Temat: Američka feministička kritika. 5–6 (1996): 1–164.
- Dojčinović-Nešić Biljana. *Odobrana bibliografija radova iz feminističke teorije-ženskih studija: 1974–1996*. *Ženske studije — posebno izdanje*, Centar za ženske studije Beograd, 1996.
- Dojčinović Nešić Biljana. *Ginokritika: rod i proučavanje književnosti koju su pisale žene*. Beograd: Književno društvo „Sveti Sava“, 1993. <https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:ND_1D3C368D6A6AD813EA826319375E754C> 02.12.2022.
- Đurić Dubravka. „Još nam treba stari Marks (intervju sa Nadom Ler-Sofronić)“. *Knjiženstvo. Časopis za studije književnosti, roda i kulture* 9/9 (2019): 269–281. <<https://doi.org/10.18485/knjiz.2019.9.9.11>> 26.04.2021.
- (Ђурић Дубравка. Још нам треба стари Марк (интервју са Надом Лер-Софронић). *Књиженство. Часопис за студије књижевности, рода и културе* 9/9 (2019): 269–281. <<https://doi.org/10.18485/knjiz.2019.9.9.11>> 26.04.2021.)
- Enloe Cynthia. *Globalizacija i militarizam: Feministice slažu kockice*. Prevela: Gorana Mlinarević. Sarajevo: Udruženje Mreža za izgradnju mira, 2020.
- Fejzić-Čengić Fahira et al. (prir.) *Prilozi za istraživanje sociokulturnog položaja žene u BiH: izabrana bibliografija (1900–2010)*. Sarajevo: CEI Nahla, 2011.
- Friedan Betty. „Seksualni solipsizam Sigmunda Freuda“. Preveo Ivan Janković, *Marksizam u svetu* 8–9 (1981): 146–167.
- Goja Jadranka. „Problemi trivijalne književnosti: neki socio-psihološki aspekti“. Slapšak Svetlana (ur.). *Trivijalna književnost*. Beograd: Studentski izdavački centar i UK SSO Beograda — Institut za književnost i umetnost, 1987: 163–167.
- Irigaray Luce. „Ogledalo druge žene“. Prevele: J. V. i R. I. *Marksizam u svetu* 8–9 (1981): 443–485.
- Iveković Rada. „Postoji li ženska poetika/estetika“. *Izraz. Časopis za književnu i umjetničku kritiku* LXVII/2-3 (1990): 183–185.
- Iveković Rada. „Studije o ženi i ženski pokret“. *Marksizam u svetu*. Temat: Studije o ženi i ženski pokret. 8/8-9 (1981): 5–48.
- Iveković, Rada. „Ženska kreativnost i kreiranje žene“. *Argumenti* 1 (1979): 139–147.

- Izraz. Časopis za književnu i umjetničku kritiku.* Temat broja: *Ženska poetika* LXVII/2-3 (1990). Jakobović Slavica. „Upit(a)nost ženskog pisma“ (*The Controversy of Women's Writing*). *Republika. Časopis za književnost* 11–12 (1983): 4–6.
- Jakobović-Fibrec Slavica. „Od ženskog pisma do rodno potpisane književnosti“. *Zarez. Dvotjednik za kulturu i društvena zbivanja* 123 (2004): 8–11.
- Karčić Fikret. „Primjena zakona o zabrani nošenja zara i feredže u BiH — istraživačka bilješka“ (Implementation of the Law prohibiting veil (zar and feredja) in Bosnia and Herzegovina — Research note). *Novi Muallim* 56 (2013): 50–55 <<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=202613>> 26.04.2021.
- Karčić Fikret. „Stavovi vodstva Islamske zajednice u Jugoslaviji povodom zabrane nošenja zara i feredže“ (The Position of the Leadership of the Islamic Religious Community in Yugoslavia Regarding Prohibition of Veil (Zar and Feredja)). *Anali Gazi Husrev-Begove Biblioteke* 20/34 (2013): 225–235 <<http://anali-ghb.com/index.php/aghb/article/view/293>> 26.04.2021.
- Karlavari-Bremer Ute. „Identitet žene u bajkama — pepeljuga i princeza“. Rihtman-Auguštin Dunja (ur.). *Simboli identiteta*. Zagreb: Hrvatsko etnološko društvo, 1991: 90–95.
- Književnost.* Tema broja: *Žensko pismo*. LXXXIII/8-9 (1986): 1386–1490.
- Kontrec Anita. „Lik žene kao glavnog pripovjedača: između samodestrukcije i samoostvarenja“. *Žena* 38/3 (1980): 51–55.
- Lagumdžija Razija. „Lik žene kao osovina romana“. *Život. Mjesečni časopis za književnost i kulturu* 12 (1990): 628–630.
- Lagumdžija Razija. *Velika metafora: umjetnički likovi žena u djelima bosanskohercegovačkih pisaca*. Banja Luka: Glas, 1982.
- Lagumdžija Razija. „Poetske dominantne književnih djela iskazane ženskim likovima“. *Pregled* 8 (1977): 385.
- Ler-Sofronić Nada. *Neofeminizam i socijalistička alternativa*. Beograd: Radnička štampa, 1986.
- Lóránd Zsófia. *Feministički izazov socijalističkoj državi u Jugoslaviji*. Prevod: Srđan Dvornik. Zagreb: Fraktura, 2020.
- Lukić Jasmina. „Između dva tamna vilajeta“. Prikaz knjige S. Velmar Janković: Lagum. *Književna reč* 375 (1991): 13.
- Lukić Jasmina. „Voleti vraga“. Prikaz knjige I. Vrkljan: Svila, škarre i Marina, ili o biografiji. *Politika* (1987): 12.
- Marksizam u svetu.* Temat: Studije o ženi i ženski pokret. 8/8-9 (1981)
- Marinković Nada. „Žena u stvarnosti i literaturi“. *Žena* 31/3 (1974): 39–50.
- Marković Slađana. „Zemlja bez jezika: uvod u lezbijsku književnost“. *Potkulture* 3 (1987): 58–60.
- Millett Kate. „Teorija politike polova“. Prevela D. L.J. *Marksizam u svetu* 8/8-9 (1981): 168–184.
- Mitrović Mitra. „Referat drugarice Mitre Mitrović na konferenciji AFŽ-a 7. decembra 1942.“, prema stenografskim zabeleškama. „Antifašistički pokret žena u okviru narodno-oslobodilačke borbe“. *AFŽ Arhiv*. Arhiv Bosne i Hercegovine i Udruženje za kulturu i umjetnost CRVENA. Dostupno: <<http://www.afzarhiv.org/items/show/232>> 26.04.2021.
- Murati Tomislav, Topolčić Davor. „Položaj žene u društvu. Odabrana bibliografija (1974–1994)“. *Društvena Istraživanja. Časopis za opća društvena pitanja* 1/27 (1997): 127–161.
- Papić Žarana (ur.). *DRUG-CA ŽENA. Žensko pitanje — novi pristup? Međunarodni simpozijum 27.10.–1.11.1978*. Beograd, Izdavačko-informativni program SKC, 1978.
- Papić Žarana. „Ženski pokret u bivšoj Jugoslaviji: sedamdesete i osamdesete“. Zaharijević Adriana, Ivanović Zorica, Duhaček Daša (ur.). *Žarana Papić. Tekstovi 1977–2002*. Beograd: Centar za studije roda i politike, Fakultet političkih nauka Univerziteta u Beogradu — Rekonstrukcija ženski fond i Žene u crnom, 2012: 279–283.
- Pešut Jasminka. *Ženska perspektiva — odabrana bibliografija: Radovi autorica 1968–1997*. Zagreb: Centar za ženske studije Zagreb, 1998.
- Popović-Perišić Nada. „Dve politike tela: veštica i vila“. Đorđević Tihomira R. *Veštica i vila u našem narodnom verovanju*. Beograd: Narodna biblioteka Srbije — Dečje novine, (1953) 1989: 147, I–XXII.

- Popović-Perišić Nada. „Anica Savić-Rebac: mesto ljubavi“. Savić-Rebac Anica. *Studije i ogledi*. I–II, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1988: 209–214.
- Popović-Perišić Nada. *Literatura kao zavođenje*. Beograd: Prosveta, 1988.
- Popović-Perišić Nada. „Trivijalno i stid“. Slapšak Svetlana (ur.). *Trivijalna književnost*. Beograd: Studentski izdavački centar i UK SSO Beograda — Institut za književnost i umetnost Beograd, 1987: 57–61.
- Popović-Perišić Nada. „Poezija Anice Savić Rebac“. Zličić Darinska (ur.). *Poezija i manji pesnički prevodi: Anica Savić Rebac*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1987: 21–29.
- Proleter i svih zemalja ko vam pere čarape?. Plakat Mirka Ilića dostupan je na Digitalnom repozitoriju Instituta za etnologiju i folkloristiku (u autorskoj zbirci Lydie Sklevicky): <<https://repozitorij.dief.eu/a/?pr=i&id=107498>> 02.11.2021.
- Republika. Temat: Žensko pismo. 11–12 (1983).
- Sklevicky Lydia. *Konji, žene, ratovi*. Zagreb: Druga — Ženska infoteka, 1996.
- Savić Svenka. „Language and sex. Evidence from Serbo-Croatian“. *European Journal for Semiotic Studies* 1/3 (1989): 535–555.
- Savić Svenka. „Pragmatički aspekti roda nomina agentis u srpskohrvatskom/hrvatskosrpskom jeziku“. *Naučni sastanak slavista u Vukove dane* 13/1 (1984): 247–258.
- Slapšak Svetlana. „Anica Savić-Rebac kao tumač modernih književnosti“. Anica Savić-Rebac. *Studije i ogledi*. I–II. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1988: 195–209.
- Slapšak Svetlana. „O pesništvu Anice Savić Rebac“. Zličić Darinka (ur.). *Poezija i manji pesnički prevodi: Anica Savić Rebac*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1987: 7–16.
- Slapšak Svetlana. „Detinje drame Anice Savić“. Zličić Darinka (ur.). *Poezija i manji pesnički prevodi: Anica Savić Rebac*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1987: 17–19.
- Slapšak Svetlana. „Antička estetika i nauka o književnosti Anice Savić-Rebac među djelima slične zamisli“. Anica Savić-Rebac, *Antička estetika i nauka o književnosti*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1985: 19–33.
- Solar Milivoj. „Karakterizacija ženskih likova“. *Žena* 32/3 (1974): 11–22.
- Stojčić Marijana. 2009. „Proleter i svih zemalja — ko vam pere čarape? Feministički pokret u jugoslaviji 1978–1989“. Tomić Đorđe, Atanacković Petar (ur.). *Društvo u pokretu: novi društveni pokreti u Jugoslaviji od 1968. do danas*. Novi Sad, 2009: 108–121. <<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-454211>> 26.04.2021.
- Šinko Marjeta. „Nastanak i formativno razdoblje feminističkog pokreta u Sloveniji i Hrvatskoj“. *Političke analize: tromjesečnik za hrvatsku i međunarodnu politiku* 9/33–34 (2018): 44–49.
- Slapšak Svetlana (ur.). *Trivijalna književnost: zbornik tekstova*. Beograd: Studentski izdavački centar UK SSO Beograda — Institut za književnost i umetnost Beograd, 1987.
- Vučković Nada. „Socijalni aspekti trivijalne književnosti“. Slapšak Svetlana (ur.). *Trivijalna književnost: zbornik tekstova*. Beograd: Studentski izdavački centar UK SSO Beograda — Institut za književnost i umetnost, 1987: 154–162.
- Zuppa Jelena. „Žena pisac i suočenje s vlastitim položajem žene“. Kalanj Rade, Šporer Željka (ur.). *Žena i društvo: kultiviranje dijaloga*. Zagreb: Sociološko društvo Hrvatske, 1987: 139–151.

Merima Omeragić

APERÇU DE LA RECHERCHE FÉMINISTE EN LITTÉRATURE
EN RÉPUBLIQUE FÉDÉRALE SOCIALISTE DE YOUGOSLAVIE

Sommaire

Ce texte donne un aperçu des premières recherches féministes en République fédérative socialiste de Yougoslavie (RFSY), en mettant l'accent sur le domaine de la littérature. Cette période historique, bordée par la mise en place du Front des femmes antifascistes et la lutte pour les droits fondamentaux des femmes, dont ressort le droit à l'éducation et à la liberté d'existence des femmes comme sujet de changement, et d'autre part, la l'introduction de l'éclatement de la You-

goslavie, est cruciale parce qu'elle est construite des centres de ressources pour les droits des femmes dans lesquels la recherche féministe hétérogène et la littérature elle-même sont menées, mais à partir de laquelle la prise de conscience et les efforts des femmes dans le travail critique, de recherche et théorico-scientifique en général sont issus. Le front des femmes antifascistes et l'influence des valeurs et des tendances démocratiques non seulement pour la libération, mais aussi pour l'écriture de libération de l'Occident, conditionnellement parlant, le mouvement en Yougoslavie, ont marqué principalement l'organisation de conférences *Drug-ca* et ensembles des personnes *Žensko pismo*, ainsi que la traduction des premiers textes de revues à caractère social, et enfin la mise en place (après la fermeture de FFA) de centres de rassemblement et d'activité intellectuelle des femmes dans les grandes villes. Parallèlement à ces activités, les premiers livres sur la place des femmes dans la sphère de la société socialiste Nada Ler-Sofronic, à titre posthume Lydia Sklevicky et surtout des études sur l'écriture féminine dans la littérature de Nada Popovic-Perisic et des études littéraires sur les héroïnes de Razija Lagumdžija ont été écrits dans les années 1980. La recherche féministe sur la littérature se reflète également dans les numéros thématiques des revues: *Delo* (1981), *Republika* (1983), *Književnost* (1986) et *Izraz* (1991), qui visaient à problématiser de nombreux aspects poétiques/éthiques de la littérature féminine. L'importance des sujets dépasse le but et la base d'origine, car en plus de la traduction, des textes d'auteurs nationaux et souvent sur des écrivaines yougoslaves ont été publiés pour la première fois. L'article donne également un aperçu d'œuvres individuelles de différents domaines littéraires : littérature orale ou populaire, prose contemporaine, roman, poésie, etc. Grâce à l'étendue, d'une importance particulière pour élucider les tendances féministes initiales dans l'engagement social, et dans le domaine de la littérature, malgré le fait qu'elles soient postérieures à l'éclatement de la Yougoslavie, se trouvent les bibliographies des organisatrices: Biljana Dojcinović-Nesic, Tomislav Murati et Davor Topolcic, et Jasminka Pešut, et Fahira Fejzic-Cengic et al. à l'aide de quoi les tendances à cartographier les débuts de la recherche féministe de la littérature en RSFY sont en outre éclairées.

Mots-clés: front des femmes antifascistes, éducation des femmes, conférences “Drug-ca” et ensemble des personnes “Žensko pismo”, féminisme, traduction, livres, bibliographies, magazines, littérature.

Оксана Микитюк
Національний університет «Львівська політехніка»
Oksana.R.Mukytyuk@lpnu.ua

Oksana Mukytyuk
Lviv Polytechnic National University
Oksana.R.Mukytyuk@lpnu.ua.

ЛІНГВОПЕРСОНА ДМИТРА ДОНЦОВА ЯК ФОКУС РОЗУМІННЯ МАКСИМИ «ХАРАКТЕР»*

DMYTRO DONTSOV'S LINGUOPERSON AS A FOCUS OF UNDERSTANDING MAXIM "CHARACTER"

Лінгвоперсона Д. Донцова дозволяє відтворити ментальні особливості українського світосприйняття та виявити фокус державоцентричної позиції. На основі суцільної вибірки матеріалу за творами публіциста відтворено семне наповнення лексеми *характер*, що уможливило нові тлумачення у словниках. Світоглядові пріоритети та емоційно позитивна конотація у працях Д. Донцова дозволяють трактувати лексему *характер* як максиму тексту, що має вираження у різних семантичних блоках.

Ключові слова: лінгвоперсона, максима *характер*, сема, Дмитро Донцов.

D. Dontsov's linguoperson allows to recreate the mental features of the Ukrainian worldview and to identify the focus of the state-centric position. The semantic content of the lexeme *character* is reproduced on the basis of a continuous sample of the D. Dontsov's works, which enables new interpretations in dictionaries. Worldview priorities and emotionally positive connotation in the works of D. Dontsov allow to interpret the lexeme *character* as the maxim of the text, which has expression in different semantic blocks.

Key words: linguoperson, maxim character, sema, Dmytro Dontsov.

ВСТУПНІ ЗАУВАГИ

Соціокультурний напрям лінгвістичних досліджень передбачає вивчення мовного портрета особистості на тлі історико-політичних подій. Відтак україністи найчастіше досліджують лексичний зріз мови Т. Шевченка, оскільки це пов'язано з понадчасовою актуальністю його текстів, зокрема: «Борітеся — поборете — вам Бог помагає» стало символом Пома-

* Роботу виконано в межах комплексного дослідження лінгвоперсони Д. Донцова.

ранчевої революції та революції Гідности. В аспекті розгляду пантеону українських письменників численні дослідження стосуються І. Франка, Лесі Українки, Е. Маланюка, В. Стуса, В. Світличного, Л. Костенко та ін., які є знаковими для української культури, мови та літератури. Фокус діахронії лінгвопортрета утворив відносно новий напрям досліджень — лінгвоперсонологію, теорію та практику якого опрацював А. Загнітко (2006; 2017). Праці О. Кониського (1991), Т. Космеди (2006), Л. Мацько та О. Сидоренко (2002); О. Микитюк (2017а; 2017б; 2019); П. Селігея (2012), Г. Токмань (2006), І. Фаріон (2012) є аналізом мовних постатей різних періодів.

Лінгвоперсонологія фактично первісно базувалася на семантичному аналізові, згодом переросла в лінгвоконцептологію (що є складовою когнітивної лінгвістики), де концепт є інформаційною структурою (Селіванова 2017) та сформованим терміном (Шулятиков 2015). Українські мовознавці неодноразово відтворюють національно-мовну картину світу через концепти *дух*, *душа* (Давиденко 2012), *хата* (Кравець 2015); вмотивовують концепти сакральної сфери (Скаб 2008); розглядають концептосферу мови (Літяга 2013). Заслугує на увагу позиція, коли концепти *доля*, *воля*, *лихо* та ін. І. Голубовська подає на основі національного інтелектуально-оцінного плану (2004: 93–126, 196). Прикметно, що концептуалізацію та асоціативний експеримент описує через поняття *важливості* М. Стефанович (2020). Тепер до концептів зараховують також одиниці іншого плану, наприклад, концепт *політика* (Яремко 2012), концепт *свобода* (Жванія 2016), концепт *ув'язнення* (Васейко 2016).

На сьогодні діапазон мовного портрета Д. Донцова можна вивчати на базі концептів (Супрун 2015; 2019), лексемного складу (Микитюк 2016) та термінів (Микитюк 2019), що є усталеним підходом мовознавчих студій. Непроминальні твори публіциста дають значущу інформацію для формування покоління борців за незалежність України, тому вимагають ґрунтовного аналізу крізь призму державоствердних ідей. Саме тому в поданому дослідженні пропонуємо не термін «концепт», а термін «максима» — вершинний ментальний індивідуальний мовленнєвий символ, вжитий здебільшого з позитивною конотацією. Важливим для максими є чин автора, який на основі інтелектуального вишколу обґрунтовує власне бачення проблеми. Оцінка максими ґрунтується на різних пізнавальних функціях, що пов'язано з емоційним сприйняттям та опертям на джерела. Для порівняння зазначаємо, що для концепту важлива є колективні свідомість (на відміну від максими).

Наукова новизна роботи в тому, що по-перше, максима *характер* не досліджена з погляду лінгво-культурології, по-друге, не вивчено мовну особистість Д. Донцова як державника, по-третє, максима *характер* є відтворенням світогляду мислителя. Експериментальна частина стосується статистики слововживань максими *характер*. Уперше на основі публіцистики мислителя доведено необхідність подавати в лексикографічних працях систему нових значень лексеми *характер*.

ЗМІСТ РОБОТИ. Проведене дослідження максими *характер* здійснено методом суцільної вибірки матеріалу, що дозволило зафіксувати всі лексеми; контекстуально-інтерпретаційного методу для виокремлення аналізованої семи; аналітичного методу, що ввібрав усі можливі аспекти тлумачення слова; квантитативного методу, позаяк є підрахунок кількості слововживань та методу експерименту, оскільки гіпотетично вартує видозмінити семантичне наповнення лексеми *характер* у лексикографічній практиці.

Домінантою в розумінні максими *характер* є людина з її психічними властивостями, індивідуальністю та своєрідністю, себто маємо антропоцентричне навантаження, яке в перших трьох значеннях стосується особи, четверте властивостей предмета, п'яте — літературного чи сценічного мистецтва, шосте — функцій у теорії чисел (СУМ 1980: 23). Лексему *характер* як виразника якостей людини фіксують численні лексикографічні джерела. Етимологічний словник слово *характер* виводить від грецизму «карбувальник», тобто той, хто дряпає, мітить, таврує (Фасмер 1973: 223), а потім ця лексема набула похідних абстрактних значень. Антропоцентризм слова *характер* подає і знаменитий чотиритомовий словник Б. Грінченка, який фіксує словосполучу *твердий характер* (СГ 1997: 387) (важливо, що не *ніжний, погідний, слабкий*, а саме *твердий*, що відтворює сильну вдачу українців), фразеологічний словник нормалізатора мови С. Караванського (1993: 433), який містить сталі вислови *витримувати характер, переламувати характер, показувати характер*, (*хто-небудь*) *з характером* (ФС 1993: 921).

Предметом аналізу є публіцистичні твори Д. Донцова, що охоплюють період від 1911 до 1971 року, де максима *характер* слугує основою для творення семи семантичних блоків: «Людина», «Політичне життя», «Суспільна та розумова діяльність», «Література», «Топоніми», «Період часу» та «Інше» (Таблиця 1).

Таблиця 1. Загальна характеристика максими *характер*

Максима характер	Кількість слововживань	Кількість у відсотках
у семантичному блоці «Людина»	269	47,95 %
у семантичному блоці «Політичне життя»	125	22,2 %
у семантичному блоці «Суспільна та розумова діяльність»	81	14,4 %
у семантичному блоці «Література»	42	7,5 %
у семантичному блоці «Топоніми»	9	1,6 %
у семантичному блоці «Період часу»	8	1,4 %
у семантичному блоці «Інше»	28	5 %
Разом	562	100 %

1. МАКСИМА ХАРАКТЕР У СЕМАНТИЧНОМУ БЛОЦІ «ЛЮДИНА»

Слово *характер* не належить до знаків-символів української ментальності на відміну від лексем *віра, добро, дух, душа, життя, рай, щастя*, натомість спільнокореневе *характерник*, що стосується людини з особливим характером та вмінням перевтілюватися, тлумачено лексемами «чаклун» та «ворожбит» (Жайворонок 2006: 615). Відтак сутнісні риси непорочних людей в українській етнолінгвістиці подано як дивовижне явище, що не вписується в ряд загальноновизнаного. Отож цікавим є вивчення лексеми *характер*, що набула статусу максими в творах Д. Донцова.

Тембр конотації максими *характер* у мислителя визначає сема 'особистісні риси людини', що повторює значення СУМу (1980: 23). Серед 562 зафіксованих уживань максими *характер* (йдеться про десятитомове видання творів мислителя, тобто понад 3650 сторінок), найчисельнішим є семантичний блок «Людина» (становить 269 слововживань, 47,95%), де *характер* ототожнено з постаттю.

1.1. Перша підгрупа аналізованого блоку «Людина» має вираження в **характері узагальненої постаті** (налічує 136 слововживань, 50,6%) (Таблиця 2) та відтворена семою 'психічна індивідуальність'.

Мислитель воєдино поєднує характер та патріотизм, позаяк усвідомлює важливість державотворення для України, про що свідчить його активна політична діяльність. Зокрема, Д. Донцов став першим очільником Союзу визволення України, завданням якого було виховати політично свідомих українців — людей характеру, бо «без *характеру* мертвий є всякий патріотизм» (Донцов IV 40). Мистецтво переконання публіцист підсилює взоруванням на Європу, бо «*характер* без інтелігенції більше вартий, ніж інтелігенція без *характеру*» (Донцов V 269).

Д. Донцов визначає максимум *характер* як найважливіший чин, «без якого жодна освіта не допоможе; ніяке освідомлення не врятує, ані запал, ні посвята» (Донцов III 244). Наводячи приклади великих полководців (Цезаря, Бісмарка та ін.), він доводить, що вони не найінтелігентніші, але такі, що мають найтвердішу вдачу, небуденну *силу характеру*, вони певні своєї позиції, обстоюють власні переконання, віддані справі, не переймаються невдачею, завжди вірять в успіх, мають почуття честі та чітке наставлення душі. Особливо важливий політичний підтекст формують максимуми *сила характеру* на війні (Донцов VII 386), *характер воєначальника* (Донцов VII 389), *відсутність характеру* (Донцов VII 249).

1.2. Друга підгрупа стосується **характеру нації та народу** (це 49 слововживань, 18,2%) (Таблиця 2). Дух текстів Д. Донцова та порушені в них проблеми вможливають висвітлити семи 'національний характер українців', 'характер еліти', 'вади характеру українців' та 'характер інших народів'.

Посутнісною для країнознавства є словосполука *характер нації*. Зокрема, *характерові* нації, за Д. Донцовим, бракувало аристократичного елемента. Незламність української душі відтворюють максими: *національний характер народу* (Донцов II 254), *політичний характер українства* (Донцов X 40), *правдивий характер правого українства* (Донцов X 53).

Семантичне поле лексеми *характер* увиразнюють похідні, що стосуються виховання характеру на прикладі різних країн, зокрема на прикладі Німеччини, бо, коли Фіхте звертався з промовами до своїх земляків, то саме шляхетні ідеали (витривалість, стабільність, рішучість) забезпечили перемогу у великій справі. Захоплення викликає словосполука *характер британця*, яку мислитель унаочнив так: «Хто виховував *характер британця*, творив Велику Британію» (Донцов III 250). Смыслонаповнювальними цієї підгрупи є *національний характер польської раси* (Донцов II 161), *польський характер* (Донцов I 169), *номадський характер населення* (Донцов X 256), *масонський характер* (Донцов I 122), *класовий характер* (Донцов V 131).

1.3. У семантичному блоці «Людина» яскравим є відтворення **характеру постаті, який доповнюють атрибутивні модифікатори** (це 36 слововживань, 13,4 %) (Таблиця 2).

Тріумфально величною в мислителя є максима *характер* з атрибутивними модифікаторами *незламний, непохитний, негнугтий (неугнугтий), незахитаний, твердий, ідеальний*. Лексемі *негнугтий характер* навіть подано дефініцію, що пов'язана з духовим чинником — вірою і притаманна лише людям з твердими переконаннями. Відтак *негнугтий характер* — це характер, що «обстоює свою віру і поборює чужу» (Донцов IX 189). Д. Донцов ставить надважливе питання: «Якого *характеру*, з якого металу, на яким вогні куті мають бути душі тих небагатьох “ізбраних” з багатьох “званих”, які очолюють визвольну боротьбу?» та дає промовисту відповідь, що це мають бути люди «одного провідницького духа, гарячої віри, *негнугтого характеру* і такої ж волі, тих, що на швейківському жаргоні зветься “фанатиками”, “хижаками” й творцями “незгоди в сімействі” і “двоподілу”» (Донцов IX 130). Отож найважливіше — це культ *негнугтого характеру*.

1.4. Характер постаті та дієслово-увиразнювач налічує в Д. Донцова 27 слововживань, тобто 10 % (Таблиця 2).

Систему переконань для читача творять дієслова (чи віддієслівні іменники) у поєднанні з максимом *характер*, тобто наявність дієслова у цій підгрупі є домінантною чи суттєвою. Базова сема ‘*виховувати*’ *характер* смыслонаповнена похідними *потреба плекати характери* (Донцов VI 126), *виробляти характеру* (Донцов IV 61), *зміцнювати характер* (Донцов VIII 146), *плекання характеру* (Донцов III 239). Антиподом, звісно, є словосполуки: *розслаблювати характер* (Донцов IX 98), *ломити характер* (Донцов VIII 146).

У мислителя максима *характер* передусім пов'язана з вихованням молоді. Силою власних знань Д. Донцов ферментує сутність польського, американського, британського характеру. Аргументує він тим, що «бібліотека “Філомата” згуртувала коло себе найвидатніших польських учених, аби прищепити молоді знайомість і культ античного світу, з якого зродилася наша культура» (Донцов III 234). *Плекання характеру та виховання характеру* було важливим для вишколу американців, британців, італійців (Донцов IV 62), а співдіють у процесі виховання характеру політичні організації та преса, вплив якої очевидний.

1.5. Найменшою за чисельністю є підгрупа, що називає **характер конкретної постаті** (21 слововживання, 7,8 %) (Таблиця 2), де основна сема — ‘внутрішня характеристика людини’. Максима *характер* є стрижневою для розуміння І. Мазепи, Т. Шевченка, Олени Пчілки, Лесі Українки, М. Драгоманова, Жанни д’Арк, Столипінна, Леніна, Сталіна, П. Мілюкова та інших. Прикметно, що в цій підгрупі поєднано воєдино як позитивних, так і негативних діячів, проте саме вони своїми непересічними рисами характеру впливали на сучасне для них покоління.

Привертає особливу увагу постать І. Мазепи, риси вдачі якого Д. Донцов визначив *поняттям мазепинства*. Суть цього *характеру* така: «...внутрішній вогонь, що робить з людини маньяка своєї ідеї, готового скоріше згинутися тут, зараз, на місці, ніж ступити хоч крок назад — коли пора для дії!» (Донцов II 93). Цікаво, що Мазепа став героєм німецьких драматургів, вони вибрали його як «героя свободи» (Донцов II 81). Узагальнений погляд на блок «Людина» подано в таблиці.

Таблиця 2. Максима характер у семантичному блоці «Людина»

	Кількість слововживань	Кількість у відсотках
Характер узагальненої постаті	136	50,6 %
Характер нації та народу	49	18,2 %
Характер постаті та атрибутивні модифікатори	36	13,4 %
Характер постаті та дієслово-увиразнювач	27	10 %
Характер конкретної постаті	21	7,8 %
Разом	269	100 %

2. МАКСИМА ХАРАКТЕР У СЕМАНТИЧНОМУ БЛОЦІ «ПОЛІТИЧНЕ ЖИТТЯ»

Розуміння максими *характер* у блоці «Політичне життя» не відтворено в лексикографічній практиці, натомість чисельно подано в творах мислителя і становить 125 слововживань, 22,2 %. Базуючись на фактах, Д. Донцов максимою *характер* виокремлює державницькі уподобання українців.

2.1. Перша підгрупа стосується **характеру держави**, що становить 35 слововживань, 28 % (Таблиця 3).

Максиму *характер* у публіцистиці Д. Донцова актуалізовано сеюмою 'державою', тому смислонаповнювальними є словосполучення *державний характер (України)* (Донцов II 37), *державний характер Українського князівства* (Донцов I 118), *національний характер давньоруської держави* (Донцов X 258).

Впливом свого індивідуального мовлення Д. Донцов значно збагатив розуміння політичної ситуації в світі, бо в його текстах йдеться не лише про Україну, а й про інші території. Містке тлумачення держав відтворюють похідні *містичний характер монархії в Японії* (Донцов IX 117), *рухливий характер Європи* (Донцов III 56).

2.2. Підгрупу **характер ідеології** на основі максими *характер* (27 слововживань, 21,6 %) (Таблиця 3) вмотивовано ракурсом мислення публіциста з домінуючими семами 'ідеологія' та 'ідея'. Смислонаповнювальними є похідні *романтичний характер великих доктрин* (Донцов VII 134), *характер політичних ідеологій* (Донцов II 23), *характер ідей* (Донцов VII 136), *характер великого історичного спору* (Донцов VI 188), *догматичний характер ідей* (Донцов VII 136), *ідеї національного характеру* (Донцов VII 114).

Суттєвою для розуміння творів Д. Донцова є максима *характер*, яка доповнена лексемою *аксіоматичний* та має причетність до ідеї та ідеалу. Приміром, *аксіоматичний характер* мають ідеї здорових націй, для яких понад усе є «утвердження права на життя, продовження роду» (Донцов VII 40). Знаковим є обґрунтування мислителя про *аксіоматичний характер ідеалу*, бо його від розкладу боронить тільки віра.

2.3. У підгрупі **характер документів** (24 слововживання, 19,2 %) (Таблиця 3) семі 'документ' та 'договір' щодо максими *характер* спроектовано таким наповненням: *тимчасовий характер договору* (Донцов I 274), *характер майбутньої угоди* (Донцов I 274), *характер законів* (Донцов VII 34), *мішаний характер української конституції* (Донцов I 297).

Важливим для української нації є Акт 3/16 липня, який «нав'язує знов урвану нитку історичної традиції і снує її далі» (Донцов I 270), тому конче потрібно показати місце цього документа серед інших договорів, себто лексема *правний* стала основою для розуміння характеру договору: *правнодержавний характер Гетьманщини* (Донцов I 272), *правний характер* (Донцов I 270), *правного характеру умови* (Донцов I 272).

2.4. Підгрупа **характер політики** (21 слововживання, 16,8 %) (Таблиця 3) створена для розуміння таких похідних з максимом *характер*: *характер патріотизму та релігійний характер патріотизму* (Донцов VII 189), *неминучий характер демократизації державного ладу* (Донцов VII 35), *авторитарний характер парламентаризму у Франції* (Донцов III 103),

суспільний характер російського націоналізму (Донцов I 171), *протиросійський характер пруської політики* (Донцов I 121), *характер пруської політики* (Донцов II 43).

2.5. Нечисельною є підгрупа **характер установи та організації**, оскільки становить 18 слововживань, 14,4 % (Таблиця 3).

Формування національних особливостей для максими *характер* стосується семи 'об'єднання людей на основі спільності інтересів, дій', себто передбачає характер установи чи організації. Численні словосполучення відтворюють територіальну належність (здебільшого України), відтак маємо: *український характер клубів, організації* (Донцов II 52), *антиукраїнський характер організації «Воля народу»* (Донцов V 223), *характер української партії* (Донцов X 222), *культурний характер товариств, часописів, театрів*, які зукраїнізували весь культурний простір України (Донцов II 62).

Підневільне становище України вмотивовують лексеми *німецький* та *польський*, тому Д. Донцов фіксує словосполучення: *німецький характер Львівського університету до 1848 року* (Донцов I 174), *польський характер Львівського університету* (Донцов I 176).

Таблиця 3. Максима характер у семантичному блоці «Політичне життя»

	Кількість слововживань	Кількість у відсотках
Характер держави	35	28 %
Характер ідеї, ідеології	27	21,6 %
Характер документів	24	19,2 %
Характер політики	21	16,8 %
Характер установи та організації	18	14,4 %
Разом	125	100 %

3. МАКСИМА ХАРАКТЕР У СЕМАНТИЧНОМУ БЛОЦІ «СУСПІЛЬНА ТА РОЗУМОВА ДІЯЛЬНІСТЬ»

Групування слів щодо максими *характер* у цій групі є складним та неоднозначним, проте твори Д. Донцова акумулюють семи 'вчинки', 'діяльність', 'збройна боротьба', 'боротьба', 'протест', 'рух', 'революція', що становить 81 слововживання, 14,4%. Важливо, що СУМ подає тлумачення лексеми *характер* з цим значенням.

3.1. Підгрупа **характер руху, протесту, агітації, роботи** (47 слововживань, 58 %) (Таблиця 4) наповнена низкою смислів.

Ідеологічно важливою до сьогодні залишається словосполучення *пасивний характер нашої експансії*. Д. Донцов говорить про Крим (Донцов VII

347), для української долі якого важливою була ідея, що це інтегральна частина України.

Цінною для аналізу є лексема *локальний*, яка стає виразником безхребетності української політики, її смислонаповнює словосполучка *локальний характер роботи* (Донцов I 23). Іншу словосполучку — *локальний характер конфлікту* — Д. Донцов визначив як протиборство двох непримиренних світів, які подав антонімною парою (європейський світ та російський), бо «національні конфлікти на Заході перед і по 1914 році були тільки *явищем локального характеру* в порівнянні з конфліктом Європа — Росія» (Донцов V 28).

3.2. Підгрупа характер питань, пропозицій, причин, обіцянок, чинників, явищ (34 слововживання, 42 %) (Таблиця 4) дає змогу усвідомити інтелектуальний обшир мислителя.

Характер нематеріальних чинників та розумових категорій пов'язано зі семами 'питання', 'пропозиція', 'причина', 'обіцянка', 'спомин', що відтворюють словосполучки *питання організаційного характеру* (Донцов X 221), *причини матеріального характеру* (Донцов X 285), *обіцянки матеріального характеру* (Донцов X 298), *цілі морально-ідейного характеру* (Донцов IX 60), *чинники духового, містичного характеру* (Донцов IX 115), *явище подібного місянського характеру* (Донцов IX 115).

Доречно звернути увагу на слово *духовий*, яке повсякчас уживає Д. Донцов, оскільки йдеться про нематеріальні ознаки, пов'язані з внутрішнім світом людини. Советська система викинула слово *духовий* з ужитку та замінила лексемою *духовний*, що стосується релігійного життя. Отож мовлення мислителя дає взірць чіткої диференціації цієї паронімної пари і виокремлює *чинники духовного характеру*, до яких належить воля, завзяття, патріотизм (Донцов IX 59), визначає *конфлікт ідейного, духового характеру* (Донцов IX 78), описує *причини характеру духового* (Донцов X 285).

Таблиця 4. Максима характер у семантичному блоці «Суспільна та розумова діяльність»

	Кількість слововживань	Кількість у відсотках
Характер руху, протесту, агітації, роботи	47	58 %
Характер питань, пропозицій, причин, обіцянок, чинників, явищ	34	42 %
Разом		100 %

4. МАКСИМА ХАРАКТЕР У СЕМАНТИЧНОМУ БЛОЦІ «ЛІТЕРАТУРА»

Національна парадигма творів Д. Донцова виписана через максимуму *характер*, що стосується науки, літератури, культури та релігії і налічує 42

слововживання, 7,5%. Семи 'новела', 'періодика', 'збірник', 'твір' стали текстотвірними для змалювання просвітництва та науки: *характер лекції* (Донцов X 31), *характер збірників* (Донцов X 329), *революційний характер драм* (Донцов II 83), *статті фейлетонового характеру* (Донцов II 131). Словник української мови подає лексему *характер* з аналогічним значенням.

Гордість за долю нації відтворюють словосполучення, пов'язані з Україною, відтак маємо: *національно-український характер поеми «Мойсей» І. Франка* (Донцов IX 340), *особистий характер українських пісень* (Донцов I 139). Важливість характеру в літературі вмотивовує І. Франко: «В літературі ще більше, ніж у політиці, має перевагу сила над правом: сила таланту, сила переконання і запалу» (1981: 39–40).

Одноосібно стоять словосполучення, пов'язані з іншими країнами, зокрема: *характер російської літератури* (Донцов X 129), *антигероїчний характер російської літератури* (Донцов X 181), *характер візантійського мистецтва* (Донцов II 107), *характер американської літератури* (Донцов II 281).

5. МАКСИМА ХАРАКТЕР У СЕМАНТИЧНОМУ БЛОЦІ «ТОПОНІМИ»

На периферії є максима *характер* у трьох наступних семантичних блоках, які абсолютно не подано в лексикографічній практиці (СУМ 1980: 23).

У публіцистиці мислителя семантичний блок «Топоніми» налічує 9 слововживань, 1,6%. Вірність українській ідеї підтверджують словосполучення з максимією *характер*, що стосуються держави, міста чи села. Територіальними вказівниками є семи 'Україна', 'Петербург', 'Америка', 'Еспанія', 'Росія'. Наповнення текстів формують похідні *національний характер земель України* (Донцов I 125), *інтернаціональний характер тодішнього Петербурга* (Донцов X 227), *жорстокий характер економічного життя Америки* (Донцов II 277).

6. МАКСИМА ХАРАКТЕР У СЕМАНТИЧНОМУ БЛОЦІ «ПЕРІОД ЧАСУ»

Максима *характер* увиразнена також семами 'епоха' та 'доба', що складає 8 слововживань (1,4%), наприклад: *характер епохи* (Донцов II 124), *загальний характер епохи* (Донцов II 85), *сумний характер епохи* (Донцов I 23), *характер нашої епохи* (Донцов VII 240), *характер і темперамент епохи* (Донцов VIII 252), *характер нашої доби* (Донцов VIII 73).

7. МАКСИМА ХАРАКТЕР У СЕМАНТИЧНОМУ БЛОЦІ «ІНШЕ»

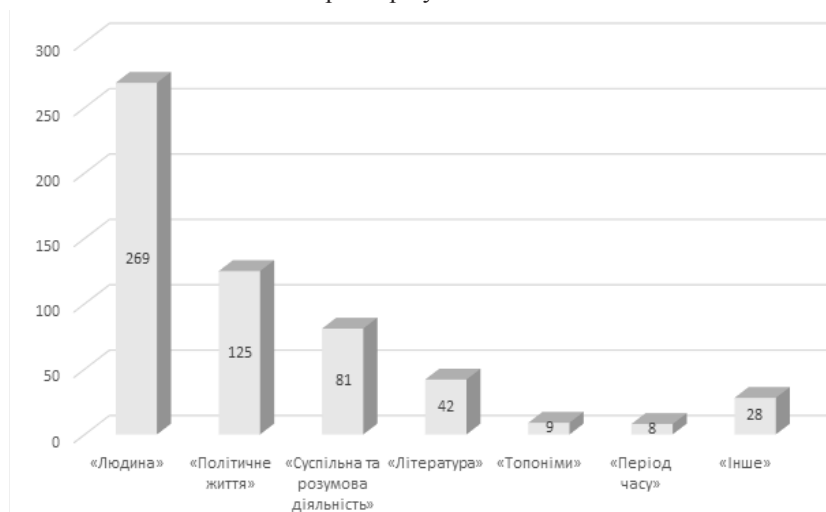
Ця група налічує 28 слововживань (це 5%), де похідні від максими *характер* дуже різноманітні: *характер проблем* (Донцов VIII 256), *характер*

філософії (Донцов VIII 274), *події світового характеру* (Донцов I 157), *характеру всесильної бюрократії держави* (Донцов IX 55), *драматичний характер ворожих сил* (Донцов IX 340), *характер емоцій* (Донцов VIII 255), *питання загальнішого характеру* (Донцов VIII 252).

Для розуміння важливості відтворення нових значень лексеми *характер* подаємо узагальнену статистику максими *характер* у семантичних блоках (за творами Д. Донцова).

ВИСНОВКИ

Максима «характер» у семантичних блоках:



Вивчення мови крізь призму культури народу — пов'язано зі системою ціннісних орієнтирів, відтак теоретичні дослідження в царині лінгвоперсонології обумовлені необхідністю розгляду постатей, що зробили свій внесок в систему побудови національної думки.

Мовно-ментальні згустки текстів Д. Донцова формують максими, які є вершинним елементом позитивного сприйняття важливої інформації.

Аналіз лексикографічного матеріалу переконує, що первісно конкретна лексема *характер* зі значенням назви людини карбувальника перейшла етимологічно складний шлях видозмін до характеру людини та різних типів абстрактних значень, що стосуються предметів, явищ, дій, ознак тощо. Невелика кількість прикладів у словниках щодо лексеми *характер* потребують нового висвітлення на основі максими *характер* у творах Д. Донцова.

У дослідженні доведено, що семне навантаження лексеми *характер*, подане у лексикографії, не збігається з практикою вживання у публіцистичному тексті. Серед шести запропонованих у СУМі значень перші три стосуються людини (це все семантичний блок номер один, виявлений

у творах Д. Донцова), четверте значення відповідає семантичному блокові номер три, п'яте значення словника відтворює семантичний блок чотири, а шосте значення, тобто *характер* як математичний термін (теорія чисел і теорія груп) відсутнє в публіцистиці автора. Натомість виявлені семантичні блоки номер два, п'ять, шість та сім абсолютно не подані в лексикографічній практиці.

На основі фактичного матеріалу пропонуємо модель аналізованого слова для словників. Перше значення: індивідуальність людини з похідними значеннями *характер* узагальненої постаті, *характер* нації і народу, *характер* конкретної постаті, увиразнення характеру через атрибутивні модифікатори та дієслова. Друге значення: визначальні властивості політичного життя з похідними *характер* держави, *характер* ідеї, ідеології, *характер* документів, *характер* політики, *характер* установи та організації. Третє значення: розуміння суспільної та розумової діяльності, де похідними є *характер* руху, протесту, агітації, роботи, *характер* питань, пропозицій, причин, обіцянок, чинників, явищ. Четверте значення — це особливості літератури, п'яте — *характер* території, шосте — період часу та сьоме значення, яке акумулює різнорідні ознаки.

Важливими є виокремлення семних ознак аналізованого слова, які творять семантичні блоки «Політичне життя», «Суспільна й розумова діяльність», «Топоніми» та «Період часу», дають уявлення про внутрішню форму слова та розкривають особливості авторського мовлення. Отриманий матеріал дослідження доводить, що українські публіцистичні твори є інформаційно насиченими, інтелектуально потужними та впливають на розуміння політичної ситуації. Як свідчить фактаж, не семантична однорідність, а семантична різнорідність розгортає діапазон мовного розширення семантики певного слова, зокрема, актуалізованої в роботі максими *характер*.

Отже, мовний світогляд Д. Донцова дає актуальні посили до наших часів, оскільки формування характеру у всіх царинах життя — це фундамент, що дозволяє побудувати міцну державу.

ЛІТЕРАТУРА

- Васейко Юлія. «Семантичне наповнення концепту “ув’язнення” в поезіях Євгена Сверстюка». *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. Філологічні науки. Літературознавство 1 (2016): 8–12. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/10757>
- Голубовська Ірина. Етнічні особливості мовних картин світу: монографія, 2-е вид., випр. і доп. Київ: Логос, 2004.
- Давиденко Іван. «Концепт «дух» як репрезентант внутрішнього світу людини». *Українська мова* 4 (2012): 100–108.
- Донцов Дмитро. Вибрані твори. Т. I–X. (упоряд. О. Баган). Дрогобич: Відродження, 2011–2016.
- Жайворонок Віталій. Знаки української етнокультури: словник-довідник. Київ: Довіра, 2006.

- Жванія Людмила. «Концепт свобода в публіцистиці Євгена Сверстюка». *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. Філологічні науки. Літературознавство 1 (2016): 12–16. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvvnufll_2016_1_5
- Загнітко Анатолій. Сучасні лінгвістичні теорії: монографія. Донецьк: ДонНУ, 2006.
- Загнітко Анатолій. Теорія лінгвоперсоналогії: монографія. Вінниця: Нілан-Лтд, 2017. URL: <https://r.donnu.edu.ua/handle/123456789/162>
- Караванський Святослав. Практичний словник синонімів української мови. Київ: Кобза, 1993.
- Кониський Олександр. Тарас Шевченко-Грушівський: *хроніка його життя*/упоряд. В. Смілянська. Київ: Дніпро, 1991.
- Космеда Тетяна. Комунікативна компетенція Івана Франка: міжкультурні, інтерперсональні, риторичні виміри. Львів: ПАІС, 2006.
- Кравець Лариса. «Концепт *хата* в метафорах української поезії ХХ століття». *Дивослово* 2 (2015): 40–42.
- Літяга Владислав. «Поняття «концепт» у парадигмі сучасних лінгвістичних досліджень». *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка* 46 (2013): 48–50.
- Мацько Любов, Сидоренко Олеся. «Мовотворчість Лесі Українки». *Дивослово* 3 (2002): 14–16.
- Микитюк Оксана. «Антропонім Шевченко в тексті «Дух нашої давнини» Дмитра Донцова». *Записки з українського мовознавства*. Т. 1, Вип. 2, 2017: 131–140.
- Микитюк Оксана. «Базові суспільно-політичні терміни у трактуванні Дмитра Донцова». Куньч З., Фаріон І., Микитюк О., Городиловська Г., Харчук Л. (ред.). *Українська реальність крізь призму терміна*. Львів: Львівська політехніка, 2019: 94–127.
- Микитюк Оксана. «Лексико-семантичний зріз мовної картини світу Дмитра Донцова». *Науковий вісник Національного університету біоресурсів і природокористування України*. Філологічні науки 257 (2016): 152–162. URL: <https://doi.org/10.31558/1815-3070.2021.41.30>
- Микитюк Оксана. «Персоналізація текстового простору Дмитра Донцова (аспект опозиції)». *Лінгвостилістичні студії* 7 (2017): 101–111. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/18009>
- Селіванова Олена. «Концептуальне моделювання і когнітивно-ономасіологічний аналіз». *Вісник Черкаського університету*. Філологічні науки 2 (2017): 3–12. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchuF_2017_2_3
- Селігей Пилип. *Мовна свідомість: структура, типологія, виховання*. Київ: Києво-Могилянська академія, 2012.
- Скаб Марія. Закономірності концептуалізації та мовної категоризації сакральної сфери: монографія. Чернівці: Рута, 2008.
- СГ: *Словарь української мови*/упорядкував з додатком власного матеріалу Борис Грінченко. Т. 4. Київ: Наукова думка, 1997.
- СУМ: *Словник української мови*/гол. редкол. І. К. Білодід. Т. 11. Київ: Наук. думка, 1980.
- Стефанови́й Мари́я. «Значе́нє и концептуалізація важног (на матеріалі руског језіка)». *Зборник майище српске за филологију и лингвистику* LXIII/2 (2020): 119–138. URL: https://doi.org/10.18485/ms_zmsfil.2020.63.2.6
- Супрун Людмила. «Контент-аналітична репрезентація концептуальних детермінантів «Літературно-Наукового Вістника» (1898–1939 рр.)». *Збірник праць Науково-дослідного інституту пресознавства* 5(23) (2015): 415–421. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ZPNDZP_2015_5_37
- Супрун Людмила. «Атрибутивні актуалізатори донцовського концепту «Держава»». *Теле-радіожурналістика* 18 (2019): 292–304. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tir_2019_18_38
- Токмань Ганна. «Україна як простір мови і політичного виховання». *Дивослово* 3 (2006): 4–9.
- Фаріон Ірина. «Шевченків концепт «слово» у рецепції Дмитра Донцова». *Слово — меч духовний* (І. Фаріон). Львів: Вид-во Львівської політехніки, 2012: 10–32.

- Фасмер Макс. Этимологический словарь русского языка. Т. IV. Москва: Прогресс, 1973.
 ФС: *Фразеологічний словник української мови*/уклад.: Білоноженко В. М. та ін. Кн. 2. Київ: Наукова думка, 1993.
- Франко Іван. «Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах». *Зібрання творів у 50-ти томах*. Т. 31, 1981: 33–44.
- Шулятиков Іван. «Термин «концепт» в современной лингвистике». Вестник Вятского государственного гуманитарного университета, 2015: 98–102.
- Яремко Ярослав. «Концепт політика в українському лінгвокультурному просторі». Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Мовознавство 2 (2012): 26–47. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/7757>

REFERENCES

- Davidenko Ivan. «Koncept «duh» yak reprezentant vnutrishn'ogo svitu lyudini». *Ukrains'ka mova* 4 (2012): 100–108.
- Doncov Dmitro. *Vibrani tvori*. Т. I–II. (uporyad. O. Bagan). Drohobich: Vidrozhennya, 2011–2016.
- Farion Irina. «Shevchenkiv koncept «slovo» u recepcii Dmitra Doncova». Farion Irina (ed.). *Slovo — mech duhovnij*. L'viv: Vid-vo L'vivs'koї politekhniki, 2012: 10–32.
- Fasmer Maks. *Etimologicheskij slovar' russkogo yazyka*. Т. IV. Moskva: Progress, 1973.
- Franko Ivan. «Internacionalizm i nacionalizm u suchasnih literaturah». *Zibrannya tvoriv*. U 50 t. Т. 31, 1981: 33–44.
- FS: *Frazeologichnij slovnik ukrains'koї movi*/uklad.: Bilonozhenko V. M. ta in. Кн. 2. Київ: Naukova dumka, 1993.
- Golubovs'ka Irina. *Etnichni osoblivosti movnih kartin svitu: monografiya*, 2-e vid., vipr. i dop. Київ: Logos, 2004.
- Karavans'kij Svyatoslav. *Praktichnij slovnik sinonimiv ukrains'koї movi*. Київ: Kobza, 1993.
- Konis'kij Oleksandr. *Taras Shevchenko-Grushivs'kij: hronika jogo zhittya*/uporyad. V. Smilyans'ka. Київ: Dnipro, 1991.
- Kosmeda Tetyana. *Komunikativna kompetenciya Ivana Franka: mizhkul'turni, interpersonalni, ritorichni vimiri*. L'viv: PAIS, 2006.
- Kravec' Larisa. «Koncept hata v metaforah ukrains'koї poezii XX stolittya». *Divoslovo* 2 (2015): 40–42.
- Lityaga Vladislav. «Ponyattya «koncept» u paradigmi suchasnih lingvistichnih doslidzhen'». *Visnik Kiivs'kogo nacional'nogo universitetu imeni Tarasa Shevchenka* 46 (2013): 48–50.
- Mac'ko Lyubov, Sidorenko Olesya. «Movotvorchist' Lesi Ukraïнки». *Divoslovo* 3 (2002): 14–16.
- Mikityuk Oksana. «Antroponim Shevchenko v teksti «Duh nashoi' davnini» Dmitra Doncova». *Zapiski z ukrains'kogo movoznavstva*. Т. 1, Vip. 2, 2017: 131–140.
- Mikityuk Oksana. «Bazovi suspil'no-politichni termini u traktuvanni Dmitra Doncova». Kun'ch Z., Farion I., Mikityuk O., Gorodilovs'ka G., Harchuk L. (ed.). *Ukrains'ka real'nist' kriz' prizmu termina*. L'viv: L'vivs'ka politekhnika, 2019: 94–127.
- Mikityuk Oksana. «Leksiko-semantichnij zriz movnoi' kartini svitu Dmitra Doncova». *Naukovij visnik Nacional'nogo universitetu bioresursiv i prirodozoristuvannya Ukraïni. Filologichni nauki* 257 (2016): 152–162. URL: <https://doi.org/10.31558/1815-3070.2021.41.30>
- Mikityuk Oksana. «Personalizaciya tekstovogo prostoru Dmitra Doncova (aspekt opozicii)». *Lingvostilistichni studii* 7 (2017): 101–111. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/18009>
- Seligej Pilip. *Movna svidomist': struktura, tipologiya, vihovannya*. Київ: Kievo-Mogilyans'ka akademiya, 2012.
- Selivanova Olena. «Konceptual'ne modelyuvannya i kognitivno-onomasiologichnij analiz». *Visnik SCherkas'kogo universitetu. Filologichni nauki* 2 (2017): 3–12. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchuF_2017_2_3
- Shulyatkov Ivan. «Termin «koncept» v sovremennoj lingvistike». *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*, 2015: 98–102.

- Skab Mariya. *Zakonomirnosti konceptualizacii ta movnoi kategorizacii sakral'noi sferi: monografiya*. Chernivci: Ruta, 2008.
- SG: *Slovar' ukrains'koï movi / uporyadkuvav z dodatkom vlasnogo materialu Boris Grinchenko*. T. 4. Kiïv: Naukova dumka, 1997.
- SUM: *Slovník ukrains'koï movi / gol. redkol. I. K. Bilodid. T. 11*. Kiïv: Nauk. dumka, 1980.
- Stefanović Marija. «Значење и концептуализација важног (на материјалу руског језика)». *Zbornik matice srpske za filologiju i lingvistiku* LXIII/2 (2020): 119–138. URL: https://doi.org/10.18485/ms_zmsfil.2020.63.2.6
- Suprun Lyudmila. «Kontent-analitichna reprezentaciya konceptual'nih determinantiv «Literaturno-Naukovogo Vistnika» (1898–1939 rr.)». *Zbirnik prac' Naukovo-doslidnogo institutu presoznavstva* 5/23 (2015): 415–421. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ZPNDZP_2015_5_37
- Suprun Lyudmila. «Atributivni aktualizatori doncovs'kogo konceptu «Derzhava»». *Tele-ta radiozhurnalistika* 18 (2019): 292–304. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tir_2019_18_38
- Tokman' Ganna. «Ukraïna yak prostir movi i politichnogo vihovannya». *Divoslovo* 3 (2006): 4–9.
- Vasejko Yuliya. «Semantichne napovnennya konceptu “uv'yaznennya” v poeziyah Evgena Sverstyuka». *Naukovij visnik Skhidnoevropejs'kogo nacional'nogo universitetu imeni Lesi Ukraïнки. Filologichni nauki. Literaturoznavstvo* 1 (2016): 8–12. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/10757>
- Zagnitko Anatolij. *Suchasni lingvistichni teorii: monografiya*. Donec'k: DonNU, 2006.
- Zagnitko Anatolij. *Teoriya lingvopersonologii: monografiya*. Vinnicya: Nilan-Ltd, 2017. URL: <https://r.donnu.edu.ua/handle/123456789/162>
- Zhajvoronok Vitalij. *Znaki ukrains'koï etnokul'turi: slovník-dovidnik*. Kiïv: Dovira, 2006.
- Zhvaniya Lyudmila. «Koncept svoboda v publicistici Evgena Sverstyuka». *Naukovij visnik Skhidnoevropejs'kogo nacional'nogo universitetu imeni Lesi Ukraïнки. Filologichni nauki. Literaturoznavstvo* 1 (2016): 12–16. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvvnufll_2016_1_5
- Yaremko Y Aroslav. «Koncept politika v ukrains'komu lingvokul'turnomu prostori». *Naukovi zapiski Ternopil's'kogo nacional'nogo pedagogichnogo universitetu im. Volodimira Gnatyuka. Movoznavstvo* 2 (2012): 26–47. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/7757>

Оксана Микитјук

ЛИНГВАЛНА ОСОБА ДМИТРА ДОНЦОВА
КАО ФОКУС У РАЗУМЕВАЊУ МАКСИМЕ «КАРАКТЕР»

Резиме

Лингвална особа Д. Донцова је у фокусу државничке позиције и карактеристика у менталитету Украјинаца. На основу широког узорка грађе заснованог на делима публицисте, приказан је семантички садржај лексеме карактер, што омогућава нова тумачења у речницима. Национални приоритети и емоционално позитивна конотација у делима Д. Донцова омогућавају нам да тумачимо лексему карактер као максиму текста, који испољава израз у различитим семантичким блоковима.

Материјал за истраживање доказује да су украјинска публицистичка дела богата информацијама, интелектуално моћна и која утичу на разумевање политичке ситуације. Језички поглед на свет Д. Донцова даје релевантне поруке савремености, јер је формирање карактера темељ који омогућава грађења јаке државе.

Кључне речи: лингвална особа, максима карактер, семантички, Дмитро Донцов.

Биљана Стикић

Независни истраживач, Нови Сад
biljanasarastikic@gmail.com

Бранкица Марковић

Институт за српски језик САНУ, Београд
brankicama@gmail.com

Biljana Stikić

Independent researcher, Novi Sad
biljanasarastikic@gmail.com

Brankica Marković

Institut for Serbian Language of the SASA, Belgrade
brankicama@gmail.com

ЛИНГВИСТИЧКА РЕЦЕПЦИЈА ФРАНЦУСКЕ МОДЕ
НАКОН ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА:
НОВИ КОМПАРАТИВНИ ХРОМАТСКИ СПЕКТАР
У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ

LINGUISTIC RECEPTION OF FRENCH FASHION
AFTER THE FIRST WORLD WAR:
A NEW COMPARATIVE CHROMATIC SPECTRUM
IN THE SERBIAN LANGUAGE

Полазећи у истраживању од Бартових специфичних функција дескрипције моде, као и од констатације о трострукој функцији боје, у овом раду је анализирана лингвистичка рецепција француске моде у српском језику током прве деценије међуратног периода. Корпус истраживања чине дескриптивни сегменти текстова објављених у часопису *Жена и Свети* (1925–1928), којем је придружен и један контролни корпус текстова из париског модног журнала *Femina*. Предмет анализе представља лексика боја као француских позајмљеница, чије се интегрисање у српски језик одвијало управо у поменутом периоду. Анализа ексцерпираних примера подразумевала је компаративни приступ на три нивоа: 1) екстерна опсервација фонолошко-морфолошке адаптације, 2) преводна решења и 3) трансфер компаративних образаца боја.

Кључне речи: боје, лексика, модни журнал, српски, француски.

Starting in the research from Barthes's specific functions of fashion description, as well as from the statement about the triple function of colour, this paper analyzes the

linguistic reception of French fashion in the Serbian language during the first decade of the interwar period. The corpus of research consists of descriptive segments of texts published in the journal of *Žena i Svet* (1925–1928), which was joined by a control corpus of texts from the Parisian fashion magazine *Femina*. The subject of the analysis is the vocabulary of colours as French loanwords, whose integration into the Serbian language took place in the mentioned period. The analysis of excerpted examples included a comparative approach on three levels: 1) external observation of phonological-morphological adaptation, 2) translation solutions and 3) transfer of comparative colour patterns.

Keywords: colours, lexis, fashion magazine, Serbian, French.

1. Уводна разматрања

Послератне године у новој државној заједници — Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца представљају раздобље интензивних активности француске културне дипломатије на Балкану, током којег су француски језик и култура такође допирали и до мањих српских варошица, захваљујући претежно „нашим Французима“ који су, након повратка из ратног избеглиштва у Француској, учествовали у раду локалних клубова српско-француског пријатељства. Тада је француски предаван у свим општим средњим школама као први страни језик, што је подразумевало и заступљеност различитих сегмената француске културе (Stikić 2015; Стикић 2016). Осим оваквог, школског приступа, ограниченог државним образовним контекстом, одређени аспекти француске културе су континуирано презентовани и знатно широј популацији. Сматран још у XVII веку „светиоником елеганције“, Париз је током међуратног периода стекао репутацију „диктатора моде“, којег је са дивљењем следио цео свет. То је био случај и у Краљевини СХС. Тадашњи француски стил одевања и париска висока мода су, осим на двору, нарочито праћени и подражавани у београдским модним салонима, али и посредством страних модних журнала, међу којима је омиљени био париски часопис *Femina* (Поповић 2000: 19, 56, 81). Оваквим токовима се убрзо придружио специјализовани београдски месечни часопис *Жена и Свет* (1925–1941), који је био усмерен ка просвећивању и еманципацији југословенских жена. Осим дугачког низа термина, очигледно преузетих из француског језика модне индустрије (називи тканина, одевних предмета, модних детаља, кројева), садржаје посвећене презентовању модела карактерисала је и дескрипција боја тканина. С обзиром на њихове називе у тадашњем српском језику, реч је о лексемама које су, чини се, *ad hoc* позајмљене из француског језика, пошто су претходно ушле у процес интегрисања и адаптације, што је представљало већ устаљени поступак и у контакту са другим страним језицима, којим се богатио речнички фонд (Krstić 2005). Осим лексичког позајмљивања, регистровани су и бројни примери превођења посредством поредбених конструкција, које су истовремено представљале трансфер компаративних парадигми, с обзиром на визуелну перцепцију окружења.

Савремена проучавања модног дискурса, терминологије и позајмљеница у различитим језицима нису ретка, а повремено су и предмет анализе

у оквиру докторских дисертација, као што је то нпр. случај у истраживању српског, енглеског и чешког језика (Petrov 2015). То се једнако односи и на придеве са значењем боја (Lazarević 2013). Као феномен у култури и науци о француском језику, *боја* је 1978. године издигнута на пиједестал, с обзиром на чињеницу да је тада објављено монументално дело *Voir et nommer les couleurs* (као резултат пројекта реализованог у Лабораторији за етнологију и компаративну социологију Универзитета Париз X), чија је тема била именовање боја, проучавање културне променљивости терминологија и питање њихове свеобухватности (Calame-Griaule 1979). Данас је *боја*, можда још детаљније, протумачена у радовима француског лексикографа и специјалисте за лексику боја Ани Молар-Дефур, која је објавила неколико речника појединих боја (Mollard-Desfour 2008). Савремена и мање обимна компаративно-контрастивна проучавања су доста спорадична, али су свакако релевантна: морфосинтаксичке разлике у домену боја у француском и корејском језику (Choi-Jonin 2005), анализа семантичке структуре придева којима се означавају боје у казашком и француском језику (Zagidullina 2021) или пак боје у фразеологији српског и француског језика (Drobnjak — Gudurić 2012). Када је реч о периоду између два светска рата, анализа лексике и семантике боја у француском језику није, чини се, уопште била у фокусу лингвиста, осим у домену књижевне стилистике. Тако је, на пример, анализирано значење боја у делима Камија Лемонјеа (C. Lemonnier), аутора бројних публикација о сликарству, чија је јединственост стила била изненађујућа (Glaser 1934), док је компарација, као стилска фигура, заузимала почасно место у целини његове стилистике (Landau 1937). Што се тиче релевантних радова домаћих аутора објављених у међуратном периоду, најдаље се стигло до *Речника галицизама* (Милићевић 1931), у којем су приказани изрази својствени француском језику.

Поред ових прилога који се тичу компаративних анализа назива за боје у француском и неком другом језику, постоје и радови, чији је фокус био на поређењу назива за боје у српском и неком другом страном језику. Тако се Едита Андрић у својим радовима бавила компаративном анализом назива за боје у мађарском и српском језику (Andrić 2013; 2015; 2016), Ивана Смаилагић анализом назива за боје у шведском и српском језику (Смаилагић 2013), Људмила Поповић компаративним проучавањем назива за боје у руском, украјинском и српском језику (Поповић 1991; 1992), Јелена Ратковић-Стевовић анализом употребе назива за жуту боју у енглеским и српским фразеологизмима (Ратковић-Стевовић 2011) итд.

У српском језику овом проблематиком, између осталих, бавили су се: Милка Ивић, Људмила Поповић, Борис Хлебец и Мато Пижурица. М. Ивић, у оквиру поглавља — О називима боја, у својој монографији *О зеленом коњу: нови лингвистички огледи* (Ивић 1995: 7–101) говори, кроз четири посебна рада, о разликовању људи по боји, затим о глаголским изведеницама од назива „људских боја“, о генези плаве боје у српском језику и о конструкцијама *зелени коњ* и *зелена сабља*. И у наредним двома монографија-

ма наставила је да се бави овим питањима. Тако у књизи *Лингвистички огледи, ири*, у оквиру првог поглавља — Боје у језику, расправља о новим сазнањима о изразима *илав* и *модар*, затим говори о Хомеровом *ајдопа ојвоу* и српском *рујно вино* и о белом као културолошком проблему (Ивић 2000: 7–52), док у монографији *Ред речи: лингвистички огледи, чеири* има један рад под називом *О мейафоричним екстензијама назива боја* (Ивић 2002: 34–44). Љ. Поповић се, поред поменутих радова (в. у претходном пасусу), бавила и питањима стереотипичности и прототипичности у концептуализацији боја (Поповић 2008; 2012). Б. Хлебџ је пажњу посветио називима за боје у Вуковом *Српском рјечнику* (Хлебџ 1988) и изведеницама од придева у значењу боја (Хлебџ 1998), док се М. Пижурџа бавио анализом боја у зоонимији (Пижурџа 1977). Овде се могу додати и радови посвећени проучавању назива за боје у одређеним дијалектима (Јанковић — Станић 2012; Станић 2016) и појединим дијалекатским речницима (Илић 2009; Станић — Јанковић 2011) и др.

2. Проблематика рада, циљ, теоријски оквир, методологија и корпус

Као што смо то већ нагостили у самом уводу, истраживање је фокусирано на лексеме којима су именоване различите нијансе боја у дескриптивним сегментима текстова из часописа *Жена и Свети*, које су уочене као француске позајмљенице у фази интегрисања у српски језик модног дискурса. У анализи је примењен компаративни метод на ексцерпираним примерима датим у контексту, дакле у најужем контексту, а циљеви рада су следећи: 1) да се прикажу и анализирају поступци фонолошке и морфолошке адаптације (екстерна опсервација), затим 2) да се анализирају преводна решења аутора дата у дескриптивним сегментима, као и 3) да се сасвим укратко класификују и анализирају области егзистенције, као инспирација визуелне перцепције приликом поређења нијанси боја, чијим је трансфером из француског обогаћен лексичко-стилистички фонд тадашњег српског језика.

Почетни теоријски оквир представљају размишљања Ролана Барта, француског филозофа, књижевног критичара и семиотичара, о томе да мода и књижевност имају *дескрипцију* као заједнички поступак, чији је циљ да се неки предмет трансформише у језик. За разлику од књижевности, функције дескрипције моде су редуковане, јер не дају сам предмет. Дакле, информације које даје језик су, по дефиницији, оне које фотографија или цртеж не могу да пренесу. У вези са тим, Барт је дефинисао неколико специфичних функција језика приликом „писања“ одевног предмета. Најпре је то имобилисање перцепције на неки од нивоа разумљивости, чиме језик, за разлику од перцепције слике, укида слободу избора нивоа и фиксира ниво читања на тканину или аксесоар. Затим је реч о сазнању, односно о дидактичкој функцији језика која открива невидљиво, оно што сликовна

представа не даје или лоше или нејасно приказује. Такође, постоји функција емфазе, односно истицања и указивања на неки фрагмент, за разлику од фотографије код које ниједан део није привилегован (Barthes 1967: 23–26). У проучавању је узета у обзир и констатација да боје имају три основне функције: симболичко-концептуалну, субјективистичко-психолошку и објективистичко-физикалистичку (Drobnjak — Gudurić 2012) на основу које се боје сматрају природним елементима предмета спољашњег света. Осим перцепције облика, боја игра веома важну улогу у доживљавању и транспоновану света, тако да постоји једна дубља повезаност боја и човековог духовног и социјалног живота (Petrović 1986). С обзиром на то да садржаји корпусног часописа знатним делом одражавају карактеристике модног журнала, реч је, такође, о домену културне антропологије у оквиру које је разликовање *језика* и *говора* (фр. *langue* *parole*), онако како је то Фердинанд де Сосир дефинисао, изражено „у разграничавању два реда стварности, идејног или замишљеног и феноменолошког или оствареног“ (Prošić-Dvornić 2006: 443).

Корпус на којем је истраживање спроведено формиран је од 48 бројева месечника *Жена и Свeћ*, југословенског часописа намењеног женској популацији, који је основан са „најискренијим смером да кроз њега наше жене [...] покажу куда тежи жена наша три удружена племена и шта њој треба и од великог и културног света ван њене постојбине“ (*Жена и Свeћ* 1925/1: 5). Садржаји временски релевантни за анализу, објављивани су током прве четири године издавања часописа (1925–1928). У датом периоду његову концепцију карактеришу две основне целине. Прву чине актуелности из земље и иностранства у области образовања, ликовне уметности, књижевности, филма и спорта. Другу, нарочито опширну целину, која подразумева садржаје изложене на двадесетак и више страница, чине црно-беле илустрације и краћи текстови из домена одевања, који су фокусирани скоро искључиво на моделе и кројеве за жене и девојке, у оквиру париских модних трендова, те у незнатној мери на област ручних радова, уређивања стамбеног простора, козметике и кулинарства. Осим црно-белих илустрација, дескриптивни сегменти представљају најважнији поступак презентације сваког модела, са прецизирањем врсте тканине, кроја и боје, као што је то случај у следећем примеру:

„Хаљина састављена од блузе и сукње. Сукња од репса зеленога као смарагд има само спреда две шупље фалде. Светер је од белог каша, са појасом од беле јеленске коже. На светеру (блузи) је инкрустирана зелена штрафта по изрезу око врата.“ (*Жена и Свeћ* 1927/6: 32)

За овакав приступ представљању модела, инспирација је вероватно пронађена у париском часопису *Femina*. Релевантни садржаји више десетина доступних бројева (укупно 107) овог модног журнала, објављених у периоду између два светска рата, укључени су у контролни корпус истраживања. Како њихов садржај није у потпуности одговорио захтевима

компаративне методе, у контролни корпус су укључени и бројеви овог часописа (укупно 79) који су објављени пре Првог светског рата. За потребе јаснијег увида у колористичку проблематику и виталност одређених лексема и конструкција формиран је и други допунски корпус од дескриптивних сегмената из домена моде, који су објављени у предратним бројевима часописа *Жена и Свети* (1938–1941).

3. Перцепиране боје света у модном дискурсу

Модне новости и журнале стизали су у Србију XIX века из иностранства, а објављивани су претежно на немачком и француском језику. Домаћа издања на српском језику појављују се на самом крају XIX и почетком прошлог века, када су београдске дневне новине *Мали журнал* и лист за забаву и поуку *Недеља* почели да доносе новости о моди и саопштавају их „правим ‘сликаним’ и ‘писаним’ модним језиком“ (Prošić-Dvornić 2010: 467). Могуће је да је у том периоду већ била уобичајена употреба придева са суфиксом *-асӣ*, којима је означаваана доминантна боја у непотпуној екстензији (жоржет *сребрнасӣе* боје, капут од каша *жућкасӣе* боје, тканина *сивкасӣе* боје, церсеј бледо *илавичасӣ*). Исто тако, изгледа да је већ била устаљена употреба придева за означавање светлих и тамних тонова (*бледо* зелени креп-де-шин, *свеӣло* сиви марокен, *иасӣелно* плави жоржет, *нежна* плава боја, *бла̄а* плава боја, *ӯгасӣто* зелени муслин, *ӣамно* црвени креп-де-шин, кравата од *јак* плаве пантљике). Са покретањем новог часописа и његовим усмеравањем ка модним садржајима, који, пре Великог рата нису били предмет интересовања учесталог специјализованог домаћег издаваштва, почиње, чини се, изразита употреба нове лексике, чије се покрело, у домену назива за боје, може пронаћи у француском језику.

3.1. Фонолошко-морфолошка агаӣиација и синӣаксичке ӣромене

Први поступак који је указао на то да се нови термини, односно називи за боје имплементирају у модни дискурс на српском језику, јесте фонолошко-ортографска адаптација. С обзиром на то да ова проблематика није раније проучавана, не може се тврдити да су одређени називи нијанси преузети из француског језика, управо током првих послератних година:¹

- 1) Креп марокен **вераманд**.
→ фр. *jabot de crêpe de Chine vert amande* [vɛRamãd]
- 2) Шешир од сатена **боа-де-роз**.
→ фр. *un pull bois de rose* [bwadɛRoz]

¹ Примери на француском језику не представљају превод реченица датих на српском. Њихова функција је илустративна, ради предочавања облика позајмљеног из примарног језика. Они су ексцерпирани углавном из контролног корпуса часописа *Femina* и, делом, из речника *Nouveau Petit Robert*.

- 3) Шешир од тафта у три тона **сериз**.
→ фр. *boléro de mousseline de soie cerise* [səRiz]
- 4) Нунета и чипка плаво „**перванш**“.
→ фр. *robe en mousseline de soie pervenche* [pɛRvãʃ]
- 5) Хаљина од вуненог велура **виолет**.²
→ фр. *robe en crêpe romain violet* [vjɔlə]
- 6) Костим од вуненог штофа каша јако отворене жућкасте боје (**шамоа**).³
→ фр. *une veste chamois* [ʃamwa]
- 7) Огртач од свиленог муслина **оранж**.⁴
→ фр. *gant en daim à revers orange* [ɔRãʒ]
- 8) Хаљина од крепа **цитрон**.
→ фр. *feutre gris garni de ruban citron* [sitRɔ̃]
- 9) Фууро од жоржета љубичастог (**мов**).
→ фр. *redingote mauve* [moV]
- 10) Одело за мушкарче од авијонског платна **екри** (беличаста сура боја)
→ фр. *gilet droit en toile écru* [ekRy]
- 11) Пантљике у боји **фуксије**.⁵
→ фр. *bordure en crêpe fuchsia* [fyksja]
- 12) Ансамбл од каша суре (**беж**)⁶ боје.
→ фр. *popeline imperméable beige* [bɛʒ]
- 13) Кожа **крем*** боје.
→ фр. *maillot de bain en djersa crème* [kRɛm]
- 14) Порамак од млетачке чипке **окре**.
→ фр. *un jabot de dentelle ocrée* [ɔkRe]
- 15) Спортски ансамбл у боји **бордо***⁷ (трула вишња, бордовско вино).
→ фр. *pans en velours paysan bordeaux* [bɔRdo]
- 16) Хаљина од Ројал слеза боје **шартрез**⁸ (зеленкаста)
→ фр. *blouse en crêpe vert chartreuse* [ʃaRtrɔz]

² Виолет, прид. индекл. в. виолетан, од итал. *violetto*, фр. *violet* — који је љубичасте боје, љубичаст (Клајн — Шипка 2012: 272). Овај и остале непроменљиве придеве који су означени звездицом, бележи и Д. Станић у свом раду, сврставајући их у романизме и утврђујући „њихове аналоге са терминима сликарске технологије“ (Станић 2011: 44–45).

³ Шамоа ж, индекл., од фр. *chamois* — ..., 2. боја дивокозе, мркожута боја (Клајн — Шипка 2012: 1481).

⁴ Оранж, прид. индекл., од фр. *orange*, од ар. *nārang* — наранџаст, који је наранџасте боје (Клајн — Шипка 2012: 868).

⁵ Фуксија ж, од нлат. *fuchsia*, према немачком ботаничару Л. Фукусу (L. Fuchs) — бот. род украсних биљака америчког порекла с висећим црвеним, ружичастим или љубичастим цветовима (Клајн — Шипка 2012: 1368).

⁶ Беж, прид. индекл. од фр. *beige* — бледосмеђа боја (Клајн — Шипка 2012: 203). Овај придев, међу неколицином других, Д. Станић сврстава у европеизме „који су се из терминологије сликарства, преко употребе у свету дизајна, претежно модног, инволвирали у савремени српски језик, па их сада налазимо као уобичајене у бројним дневним и месечним часописима“ (Станић 2014: 13).

⁷ Бордо м, од фр. *bordeaux* — 1. тамноцрвена боја, боја црног вина (Клајн — Шипка 2012: 233).

⁸ Шартрџ м, од фр. *chartreuse*, према манастиру Grande Chartreuse где је најпре прављен — врста биљног ликера жуте или зелене боје (Клајн — Шипка 2012: 1483).

- 17) Тока од сатена **негр**⁹ (црначке боје).
→ фр. *velours anglais tête de nègre* [nɛgR]
- 18) Енглески велур **ампир**¹⁰ зелено.
→ фр. *robe de moire vert empire* [ãpiR]
- 19) Вечерња хаљина од **блонд**¹¹ чипке.
→ фр. *robe de dentelle blonde* [blød]
- 20) Хаљина за дине од сатена **парм** (љубичаста).
→ фр. *une robe de crêpe parme* [parm]
- 21) Креп ружичасти „**драже**“
→ фр. *robe de mousseline de soie « dragée »* [draʒɛ]
- 22) Црна хаљина са **розе***¹² крепом.
→ фр. *blouse rose* [Roz]
- 23) Креп жоржет боје **шер** (ружичасто као месо).
→ фр. *gone en mousseline chair* [ʃɛR]
- 24) Жоржет ниансе „**клер де лин**“ (месечина).
→ фр. *robe clair de lune au corsage drapé* [klɛRdølyn]
- 25) Мантил од велура у боји **виолин**.
→ фр. *robe de moire violine* [vjølin]

С друге стране, много је индикатора који указују на то да је ова врста лингвистичке рецепције знатним делом реализована почетком 20-их година прошлог века, јер су аутори дескриптивних сегмената спорадично давали (у заградама) кратка објашњења и превод или су употребљавали наводнике за називе одређених нијанси.¹³ Такви поступци представљају неке од фаза процеса интегрисања стране речи, дакле, јукстапозиција објашњења или преводе или употребу графичких средстава, којима се означава да се реч страног језика више не осећа као потпуно страни елемент у језику, а и да није потпуно интегрисана (Роровић 2005). Одсуство прве фазе интегрисања, у оквиру које се често јавља металингвистичка употреба речи и израза (нпр. „како се на француском каже, како Французи кажу“), можемо објаснити чињеницом да је читатељкама било познато да је реч о текстовима који се односе на француску моду и, према томе, да су у вези са француским језиком.

У свим наведеним примерима, позајмљенице су фонолошки и ортографски адаптиране, али ниједна није адаптирана на морфолошком нивоу,

⁹ Негро-, од шп. и порт. *negro* — црн; као први део сложенице показује да се реч односи на црнце, црначку расу (Клајн — Шипка 2012: 823).

¹⁰ Амфир м, од фр. *empire* — царство; уметнички стил у Француској почетком XIX века, у доба Наполеона, одликује се обиљем китњастих детаља и имитацијом римске уметности из доба царева (Клајн — Шипка 2012: 112).

¹¹ Блџнд, прид. индекл. од нем. *blond*, фр. *blond* — који има плаву косу, плавокок (Клајн — Шипка 2012: 227).

¹² Рџза, прид. индекл. од фр. *rosa* — ружа, од лат. *rosa* — који је боје руже, ружичаст; рџзе = рџза (в.) (Клајн — Шипка 2012: 1091).

¹³ Не може се, наравно, искључити могућност да употреба наводника представља, у одређеним случајевима, трансфер из примарног језика, као што је то случај у примеру 21).

осим у примеру 11) *фуксија*, тако да је реч о компромисним репликама (Drobnjak 2011). Таква неадаптираност, тј. употреба непроменљивих придева, представља „иновацију у морфолошком систему“ српског језика (Porović 2005: 85), а такви придеви чине посебну семантичко-морфолошку групу лексема. При томе, треба истаћи и запажање да је извесни утицај извршио примарни језик. Наиме, само неколико придева је променљиво у роду (*violet, écru, ocré, blond*), од којих два праве диференцијацију и на фонолошком нивоу (*violet/te, blond/e*). Поред тога, многи придеви су сасвим непроменљиви; они су, уствари, адјективизирани именице (*citron, orange, cerise, pervenche, chamois, parme, bois de rose, vert amande, vert chartreuse, vert empire, dragée*). Могуће је, или је, пак сасвим вероватно, да је ова морфолошка ситуација условила промене на синтаксичком нивоу српског језика, јер је већина позајмљених придева постпонирана у односу на именицу (*свилени муслин оранж, сајен њарм, креј циџрон*).¹⁴ У сваком случају, синтаксичка атрибутивна функција ових синкретичких лексичких јединица јасно указује на њихову адјективну природу, које, дакле, у зависности од синтаксичке позиције и облика могу имати морфолошки статус именице или непроменљивог придева. Тако, на пример, у реченицама *Хаљина од вуненог велура виолет* и *Ансамбл од каша суре (беж) боје*, граматичко значење непроменљивих придева транспонују именице које ти придеви одређују у атрибутивној функцији, док је у реченици *Сиорџски ансамбл у боји борго*, као и у другим примерима са предлошко-падежним конструкцијама у *боји/боје + Ген.*, реч о именицама са колористичком функцијом елидираног поређења (у боји — као што је боја бордо тј. труле вишње).

3.2. Преводна решења

Осим фонолошке адаптације, многи придеви француског језика са значењем боје, тј. нијансе су преведени или је уз позајмљеницу приказан и јукстапозиционирани превод, а ређе се јавља и додатно тумачење. Следећи примери представљају тек незнатан број у дугачком низу споменутих поступака:

- 1) Хаљина од плисиране пане у боји **печеног хлеба** („pain brûlé“).
Прсник од жоржета у боји „осушене руже“ (rose séchée).
Ансамбл од каша у боји **увелог листа**.
→ Burella feuille morte

¹⁴ Један број придева који се појављују у примерима под 3.1. М. Николић, говорећи о непроменљивим придевима у српском језику, сврстава у *европеизме*, а у оквиру њих у *романизме* (*виолет, оранж, беж, крем, бордо, блонд, розе*). Поред њих, говори и о *оријентализмима* (непроменљивим придевима из оријенталних језика), који су у наш језик дошли из турског или преко турског. Даље истиче како њихов статус у нашем језику није исти; да су *оријентализми* најчешће регионално обележени или архаични, док се *европеизми* (англицизми, германизми и романизми) везују за језик образованих слојева и урбану средину (Николић 1996: 43–45).

Тафт/тока у боји **лешника**.

→ buranic noisette

Мантил у боји модрог **патлицана** („обержин“).

→ moire aubergine

Мантил од свиленог сомота у боји **поморанце**.

→ lin orange

2) Ансамбл од каша **маслинове*** боје (олив).

→ vert olive

Хаљина од рипса **сериз** (трешњине боје).

→ rouge cerise

Хаљина од диакоте **кестењаве***¹⁵ (мрко-риђе) боје.

→ dentelle chatain

Хаљина од свиленог платна **слезове*** (ружичасто-љубичасте) боје.

→ redingote mauve

3) Хаљина од резекле зелене као **врба**.

→ vert saule

Вечерња хаљина црвена као **каранфил**.

→ œillet rouge

Капут сиве боје (као **миш**).

→ gris souris

Ансамбл („компле“) од креп-де-шина зеленог као **купус**.

→ vert chou

Ешарпа од дивтина зеленог као **боца** (флаша).

→ vert bouteille

Хаљиница од жутог (као **канаринка**) платна.

→ cêpe de Chine « canari »

Костим од тафта боје плаве као **ноћ** (bleu nuit).

Наведени примери су сврстани у три групе, с обзиром на конкретно преводно решење. Прву групу карактерише употреба конструкције у *боји* + *Ген.* („у боји лешника“). Друга група примера садржи синтагму *ѝрисвој-ни ѝридев* + *боје* („слезове боје“), док трећу групу чине компаративне конструкције *ѝридев* + *као* + *именица* („зелен као купус“). Ниједна од поменутих конструкција не представља решење дато у примерима на француском језику, односно, као што се може запазити, одсуство именица *couleur*, *nuance* или поредбеног везника *comme* је устаљено («gris souris»). Међутим, треба навести чињеницу да је било покушаја упрошћених преводних решења, мада крајње ретко, и то употребом синтагми које подражавају примарни језик („бадем зелено“, „црвено махагони“).

¹⁵ Код овог и остала два примера означена звездицом, реч је о придевима који у основи имају фитоним. О овоме в. детаљније у Станић 2012: 167.

3.3. Трансфер компаративних парадигми

Преводне конструкције са везником *као* указују на поступак поређења, који представља једну од семантичких фигура, и то типа *simile*, чиме се указује на *tertium comparationis*, као карактеристику која зближава два различита означена појма („хаљина црвена као каранфил“). С друге стране, многобројни су примери у којима се именицом *боја* упућује на нијансу коју има одређени појам из окружења, а да при томе сама боја није именована („жоржет у боји орхидеје“), односно њу замењује реферисани појам, тако да се може говорити и о једној врсти метонимије. Иако се, у најширем смислу, фигуре сматрају одступањем од уобичајене, неутралне употребе језика, односно одступањем од нормe, у датим примерима можемо говорити о минималном одступању, јер фигуративни изрази представљају скоро једино могуће решење у датом контексту (Katnić-Bakaršić, 1999: 113, 110).

Други феномен, који се налази у фокусу анализе овог сегмента рада, јесте *йтрансфер* концепата или парадигми упућивања на неку појаву спољашњег света, који је извршен на основу француског језика. Када је реч о српском, народни и књижевни језик су генерисали мноштво поредбених општепознатих и мањепознатих израза, како оних који су у вези са бојама (*црн као ѓар, бела као снег, жути као смиље, румена као ружа*), тако и оних који реферишу о свету који нас окружује (*лукава као лисица, бесан као рис, здрав као дрен, лаган као йеро, йежак као йуч*), па се може констатовати да је реч о правом језичко-стилском благу. Сличност са тим може се запазити и у многобројним ексцерпираним примерима, којима се упућује на нијансе боја појавног света, почев од флоре и фауне до супстанци и географских појмова. У многим случајевима они нису били карактеристични за свакодневни простор обитавања и размишљања читатељки, или пак, ако неки и јесу, сасвим је могуће да код њих није била развијена свест о предметним поредбеним обрасцима.¹⁶

3.3.1. Флора

Нијансе боја, које представљају компарацију са бојом одређених биљака, плодова, цветова или листова биле су веома бројне, почевши од цветова, преко плодова дрвећа до поврћа и, нарочито, воћа и егзотичних зачина:

Ешарпа боје **липе** (зелена). → *manteau de voyage en ortelya tilleul*

Хаљиница од креп-де-шина зелена као **ловорика**. → *bordure laurier vert*

Хаљина од креп-де-шина у боји **различка** (плава). →

chapeau en bakou bleu bleuet

Хаљина од рипса у боји **ваниле**. → *robe de cachemire brun vanille*

Хаљина од фај у боји **еукалиптуса** (бледо зелено) →

cachemire gris eucalyptus

¹⁶ С обзиром на то да је реч о дугачким листама примера, чије би навођење далеко премашило оквире овог рада, наводимо по десетак примера, као илустрацију егзотичности поређења.

Креп сатен у боји **мандадине**. → mousseline unie mandarine

Велурски мантил у боји **слачице** („сенфа“). →

dentelle de laine jaune moutarde

Ансамбл од каша у боји **цимета**. → jolie robe cannelle

Хаљина од креп де шина у боји **шафрана**.¹⁷ → robe de crêpe safran

3.3.2. Фауна

За разлику од домена тканина и материјала, коришћених у послератној париској модној индустрији, домен нијанси боја поређених са нијансама перцепираним у свету фауне био је релативно ограничен. Појављују се пре-тежно птице, поједини сисари, инсекти и морска створења, односно делови животињског тела:

Хаљина од крепеле у боји бибера (**даброве кожице**). →

toque en lainage vert et castor

Шешир од тафта боје **гаврана**. → un smoking bleu corbeau

Веста од шантнуга у боји **гундеља** (мајске бубе). →

robe en toile de soie « hannelton »

Шешир од топеа у боји **златне бубе (мордоре)**. → robe en marocain mordoré

Филц у боји **корала**. → épaisseurs de teinte corail

Мантил од отомана боје **крљушти**. → fmanteau-cape en novakasha écaille

Ансамбл од алпаге у боји **лососа (сомон)**. → col de Georgette saumon

Костим од чоје у боји **мишје** коже (сиво-зеленкасто). →

robe en drap gris souris

Хаљина у боји куваног **рака**. → bande de petites roses en satin crevette

Од танког сатена/ креп у боји **слоноваче**. → costume de lainage ivoire

3.3.3. Природне појаве, материјали и супстанце

У овој групи назива нијанси нарочито су заступљене компарације са перцепцијом боја метала, драгог и полудрагог камења, а у знатно мањој мери са перцепцијом боја природних појава и елемената, односно сирових и прерађених супстанци:

Хаљина од жоржета у боји **пламена**. → manteau de miramat rouge flamme

Пењоар од нибјене у боји **сумпора**. → robe de charmeuse jaune soufre

Мантил је од сиве (као **дим**) попла. → robe en crêpe gris fumée

Цветови су од велура у љубичастој боји (**аметист**). → rosalba améthyste

Хаљина од вуненог церсеја, **смарагдно** зелене боје. → velours vert émeraude

Енглески костим од поплина **сафирно** плавог. → robe de Georgette saphir

Креп-де-шин у боји **рубина**. → manteau en velours rubis

Мантил од драпеле у боји жућкастог **ћилибара**. → feutre antilope ambre

Хаљина од свиленог муслина зелено **жад**. → mousseline de soie vert jade

¹⁷ Током средњег века, шафран је, осим у кулинарству, употребљаван у рукописима, као јефтина замена за листиће злата, односно од стране сликара који су га мешали са другим пигментима (Finli 2004: 199).

Сомотски мантил боје **тиркиза**. → cape de velour turquoise
 Мантил директоар од кашандра боје **гвожђа**. → lainage gris fer
 Мантил од крупне тканине вунене сиве као **челик**. → lainage gris acier
 Пантљика грогрен у боји **сребра**. → robe de liberty gris argent
 Мантил од сомота у боји **бронзе**. → robe bronze tricotée à la main
 Хаљина са везом у боји **бакра**. → gilet de daim cuivre
 Хаљина од епонжа у боји **старог злата**. → dentelle vieille or
 Манжете од мајмунске кожице у боји **злата**. → une broderie d'or
 Казакен од мажунга у боји **песка**. → robe de crêpe Georgette sable
 Мантил од кашадра у боји **цигље**. → feutre brique
 Пењоар од епонжа у боји **рђе**. → crêpe marocain dans les tons rouille
 Креп у боји **граната**. → ceinture en velours grenat
 Хаљина од крепа у боји **црвеног вина**. → tailleur en lainage lie de vin
 Хаљиница од крепа у боји **маховине**. → manteau de lainage vert mousse
 Мантил од габардина у боји **бисквита**. → crêpe biscuit

3.3.4. Појмови географског и другог порекла

Фуру драп **хавана**. → chapeau de velours havane
 Манжете од крепа као **Нил зеленог** („**нил-вер**“). → crêpe de Chine vert Nil
 Велурски шешир у плавој боји („**bleu roy**“). → jupon de faille bleu de Roy

У ову групу примера можемо сврстати још неколико, раније наведених, као што је *џармска* плава/љубичаста, *шаритрез*, названа по боји манастирског ликера на локалитету Chartreuse и *борго*, боја вина које се производи у префектури Бордо.

Проблематика симболичког језика боја у домену моде између два светска рата, а пре свега у оквиру језичке грађе ексцерпираних из часописа *Жена и Свети*, није била предочавана циљној публици. Ако се изузму модели венчаница, које су биле претежно беле боје, или пак модели дугачких и свечаних вечерњих хаљина, којима је црна боја истицала елеганцију, у свим осталим ситуацијама приватног, друштвеног и јавног живота (осим сахрана) могли су бити ношени одевни предмети било које боје или нијансе, а што је највише било условљено модним трендовима, који су се у Београду и тадашњој Југославији „пресликавали“ из европских модних центара. Нарочит и доминантан конкурент бојама били су кројеви и тканине, као што се то може запазити у следећем сегменту.

4. Виталност употребе на крају међуратног периода

За потребе јаснијег увида у колористичку проблематику, анализирани су и дескриптивни модни сегменти објављени крајем 30-их година прошлог века. Пратеће илустрације су тада биле претежно црно-беле са спорадичним илустрацијама у боји, увођеним од 1939. године. У дискурсу дескрипције одевних модела доминирају описи у вези са врстом и квалитетом

тканина, текстуром, кројевима, дезеном, формама и детаљима, док су боје претежно у другом плану, што значи да се уопште не спомињу у многим дескриптивним сегментима и да су више истакнути тонови (*нашивци од уџасићоџ велура, чараје у шамнијем ѿнону, ѿил у ѿасћелним ѿоновима, жакетић од дивѿина свейле боје, манићил оћворене боје*) и врло често се користи колористичко уопштавање (*у боји, манићил од једнобојноџ ѿвида, ѿлајно у две боје, ансамбл од двобојноџ ѿкеѿа, ѿробојна, вищебојан, нашивци различѿићх боја, ешарѿа живе боје, складних боја, јасне боје, сѿокојне боје, дискрећне боје, ѿрака од коже суѿроћне боје, ѿприродне боје, модерне боје средње јачине, хаљина од креѿа ѿпроизвољне боје*). Дакле, без прецизирања боје или нијансе, што можда одражава тадашњу модну тенденцију.

Када је реч о позајмљеницама из француског језика, које су репериране у првој међуратној деценији, њихова употреба је крајем 30-их година минимализована (*беж, фуксија, крем, цериц, екри*), а уведена је нова *џреж* (*grège*), дата под наводницима, чиме је маркиран поступак интегрисања (*сукња од сирове свиле ѿприродне боје зване „џреж“*). Нијанса *розе* је замењена устаљеном (и тада честом) употребом придева *ружичасћ*, затим *виолей* придевом *љубичасћ*, *бордо* синтагмом *ѿрула вишња*, а *таиве* именицом *слез*. Редукцијски процес је, такође, обележио јукстапозиционирано превођење. Многе егзотичне нијансе, које смо раније навели, нису заступљене крајем 30-их година прошлог века, односно тек понеке су употребљене, претежно као одраз боја биљака, али и неке нове (*манићил боје лије, боје маслин(ке), боје канаѿа, боје ѿлавоџ ѿейловоџ ѿера, боје ѿеска, боје уџасићићх бобица, боје дрвеѿа, боје кукуруза, боје црвеноџ вина, боје ѿруле вишње, боје (шумске) цикламе, боје ѿубичице, боје ѿуске јајеѿа, боје сувоџ џрожђа, боје мака, боје наранѿине коре, боје (увелоџ) слеза, боје слачице, боје дувана, боје цимеѿа, боје ѿприродне рафије, боје „ноћно ѿлаво“, боје кесћена, боје зелене шљиве, боје смараџда, боје циџле, боје оѿеке, боје челика, боје лавенгле, боје меда, боје ѿеѿролеја, боје џлечера, боје чауре свилене бубе; у боји слоноваче, у боји ѿиркиза, у боји зреле шљиве, у боји јорџована, у боји ѿубичице; рћине боје, вишњеве боје, ѿешичане боје, малинове боје, сунчане боје, смараџдне боје, корал боје*). Из наведених примера је очигледно да је доминантна била падежна конструкција *боје + Ген.*, док је употреба предлошко-падежне конструкције *у боји + Ген.* ретка.

Када је реч о еквативним поредбеним конструкцијама с везником *као*, оне су у потпуности ишчезле, осим једног примера (*Парижанка џа је замислила од ѿлавоџ као шљива ѿафѿа*), који само потврђује њихову архаизованост крајем међуратног периода.

5. Закључак

Бројни називи нијанси боја, који су употребљавани у дескриптивним сегментима презентације модела на српском језику, представљају фонолошке адаптације и преводне еквиваленте назива нијанси боја коришћених

у модном дискурсу на француском језику. Када је реч о поступку адаптације, неке од лексема, које су графички приказане у фази интегрисања у секундарни језик, као што су наводници и објашњења, биле су подвргнуте фонолошкој, али не и морфолошкој адаптацији, тако да је реч о компромисним репликама и једној од иновација у морфолошком систему српског језика. Такође, одређени број лексема није адаптиран, него је преведен и то конструкцијама које нису биле карактеристичне за примарни језик: *у боји + Ген., боје + њрисвојни њридев* и еквативне поредбене конструкције с везником *као*. Покушаји апсолутног подражавања конструкције француског језика, у којој је поређење имплицитно, односно подразумева се, иако није употребљен везник *comme*, нису утицали на даљи развој и њихово умножавање у примерима на српском језику. С обзиром на то да је Париз био средиште европске и светске модне индустрије, нарочито високе моде, из ког су модни трендови потицали и које су пратили релевантни друштвени слојеви у многим земљама, може се констатовати да је дискурс, који укључује нијансе боја, лингвистички транспонован односно примењен и у српском језику, захваљујући, великим делом, садржајима објављеним у часопису *Жена и Свети*. Широки хроматски спектар односио се на бројне називе који представљају резултат поређења са визуелно перцепираним објективним светом, од природних феномена и материјала до бројних врста биљног и животињског света. Овакви поступци лингвистичке рецепције нису допринели само могућностима ширења лексичког фонда секундарног језика, него су извесно утицали и на то да се другачије и много шире перцепира стварност. Међутим, последње године међуратног периода сведоче о приметној редукацији употребе позајмљеница из француског језика и потпуној архаизованости еквативних конструкција с везником *као*, док су конструкције елидираног поређења са именицом типа *боје + Ген.* најучесталије.

ЛИТЕРАТУРА

- Жена и Свети* (1925–1928, 1938–1941). Београд: Издавачко удружење „Илустрација“. <http://www.digitalna.nb.rs/sf/NBS/casopisi_pretrazivi_po_datumu/zena_i_svet> 15.04.2022.
- Илић Мирјана. „Називи за боје и њихови деривати у Речнику њиројског ѓовора Новице Живковића“. *Годишњак за српски језик и књижевност* XXII/9 (2009): 111–116.
- Јанковић Јелена, Станић Данијела. „Називи за боје у источнохерцеговачком дијалекту“. *Окџоих* II/3 (2012): 197–210.
- Клајн Иван, Шипка Милан. *Велики речник сѝраних речи и израза*. Нови Сад: Прометеј, 2012.
- Милићевић Александар. *Речник ѓалицизама најџоџребнијих за ѓревођење и конверзацију*. Београд: Државна штампарџа Краљевине Југославије, 1931.
- Николић Мирослав. „Непроменљиви придеви у српском језику“. *Наш језик* XXXI/1–5 (1996): 35–54.
- Пижурица Маго. „Боје у зоонимији“. *Посебна издања АНУБиХ*. Књ. XXXI. Одјељење друштвених наука. Књ. V. Сарајево: АНУБиХ, 1977: 29–45.
- Поповић Бојана. *Мода у Београду 1918–1941*. Београд: Музеј примењене уметности, 2000.
- Поповић Људмила. „О семантици назива за боје у руском, украјинском и српском фолклору“. *Зборник Маџице срџске за славистџику* XLI (1991): 149–154.

- Поповић Људмила. „О семантици назива за црвену боју у руском, украјинском и српском фолклору“. *Расковник XVIII/LXIX–LXX* (1992): 91–102.
- Ратковић-Стевовић Јелена. „Употреба назива за жуту боју у енглеским и српским фразеологизмима“. *Зборник радова Филозофског факултета* XLI (2011): 145–169.
- Смаилагић Ивана. „Семантичка анализа основних назива за боје у шведском и српском језику“. Анђелковић Маја (ур.). *Савремена истраживања језика и књижевности*. Зборник радова са IV научног скупа младих филолога Србије, одржаног 14. марта 2012. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Књ. 1. Крагујевац: ФИЛУМ, 2013, 181–194.
- Станић Данијела, Јанковић Јелена. „Називи за боје у Речнику српских говора Војводине“. Жугић Радмила (ур.). *Дијалекат — дијалекатска књижевност*. Зборник радова са научног скупа одржаног у Лесковачком културном центру 18. децембра 2010. године. Лесковац: Лесковачки културни центар, 2011, 194–211.
- Станић Данијела. „Придевски и именички називи за боје и њихов однос са сликарском технологијом“. *Свеј речи XXXI–XXXII* (2011): 44–49.
- Станић Данијела. „Променљиви придеви са именичком основом који означавају боје“. Ковачевић Милош (ур.). *Савремена истраживања језика и књижевности*. Зборник радова са III научног скупа младих филолога Србије одржаног 12. марта 2011. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Крагујевац: ФИЛУМ, 2012: 165–174.
- Станић Данијела. „Концептуализација боја кроз категорију топлоте“. Димитријевић Бојана (ур.). *Језик, књижевност и култура*. Зборник радова. Ниш: Филозофски факултет, 2014: 7–25.
- Станић Данијела. „Називи за боје у неким призренско-тимочким говорима“. Жугић Радмила (ур.). *Дијалекти српскога језика: истраживања, настава, књижевност*. Зборник радова са међународног скупа одржаног 11. и 12. априла 2014. године у Лесковцу. Лесковац, 2016: 457–464. Публикација (ZbDSJ1.pdf) је доступна на следећим сајтовима: <<http://www.lkc.org.rs/index.php/izdavacki-program/zbornik>>; <<http://www.pfvf.ni.ac.rs/publikacije.php?oblast=249>> 15.04.2022.
- Стикић Биљана. *Настава француског језика у Србији између два светска рата: гудактичко-методички аспект*. Нови Сад: Scienticum ауторско издање, 2016.
- Хлебец Борис. „Називи за боје у ‘Српском рјечнику’“. *Научни састанак слависта у Вукове дане XVII/1* (1988): 145–152.
- Хлебец Борис. „Придевске изведенице у значењу боја“. *Српски језик III/2* (1998): 323–332.
- Andrić Edita. „O nazivima boja u mađarskom i srpskom jeziku“. *Zbornik radova* [Elektronski izvor]. Knj. 1. Međunarodni interdisciplinarni simpozijum *Susret kultura* (6; 2013; Novi Sad). Novi Sad: Filozofski fakultet, 2013: 513–524.< <http://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2013/978-86-6065-184-8>> 20.04.2022.
- Andrić Edita. „Nijanse plave boje u mađarskom i srpskom jeziku“. Virginia Popović...[et al] (ed.). *Communication, culture, creation: new scientific paradigms*. Arad — Novi Sad: „Vasile Goldiș“ University Press — Fondacija Europa, 2015: 28–37.
- Andrić Edita. „Nazivi za boje konja u mađarskom i srpskom jeziku“. Živančević-Sekeruš Ivana, Šimunović Biljana, Milanović Željko (ur.). *Zbornik radova. Osmi međunarodni interdisciplinarni simpozijum „Susret kultura“*, [1. i 2. decembar 2014, Novi Sad]. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2016: 171–184.
- Barthes Roland. *Système de la mode*. Paris: Editions du Seuil, 1967.
- Calame-Griaule Geneviève. “Tornay, Serge (éd.). Voir et nommer les couleurs“. *Journal des africanistes* 49/1 (1979): 192–193.
- Choi-Jonin Injoo. “Étude comparative des termes de couleur en français et en coréen“. *Langue française* 145 (2005): 109–123.
- Drobnjak Dragana. *Francuski i srpski u kontaktu i kontrastu*. Beograd: Zadužbina Andrejević, 2011.
- Drobnjak Dragana, Gudurić Snežana. „Bela, crna i siva boja u srpskoj i francuskoj frazeologiji“. Ковачевић Милош (ур.). *Структурне карактеристике српског језика I*. Крагујевац: ФИЛУМ, 2012: 403–411.

- Femina* (1909–1912, 1914). Paris: Pierre Lafitte, 79 numéros
Femina (1926–1938). Paris: Pierre Lafitte, 107 numéros.
- Finli Viktorija. *Boja: Prirodna istorija palete* (O. Petrović, prev.). Beograd: Artist, 2010.
- Glaser Kurt. “Le sens de la couleur et son expression chez Camille Lemonnier“. *Le français moderne* 2 (1934): 113–122.
- Katnić-Bakaršić Marina. *Lingvistička stilistika*. Budapest: Open Society Institute, 1999. <ucg.ac.me/skladiste/blog_6881/objava_20387/fajlovi/lingvostilistika.pdf.> 20.04.2022.
- Krstić Nenad. *Prilozi uporednoj francusko-srpskoj leksikologiji*. Novi Sad: Zmaj, 2005.
- Landau, H. “Étude sur le style de Camille Lemonnier: la comparaison“. *La français moderne* 3 (1937): 247–262.
- Lazarević Radmila. *Leksičko-semantičko polje boja u italijanskom i srpskom jeziku* (neobjavljena doktorska teza). Beograd: Filološki fakultet, 2013.
- Molinier Christian. “Les adjectifs de couleur en français. Éléments pour une classification“. *Revue Romane* 36/2 (2001): 193–206.
- Mollard-Desfour Annie. “Les mots de couleurs: des passages entre langues et cultures“. *Synergie Italie* 4 (2008): 23–32.
- Nouveau Petit Robert: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (2001). Paris: VUEF.
- Petrov Ana. *Klasifikacija i formalna adaptacija anglicizama u srpskom i češkom jeziku u modernom diskursu* (neobjavljena doktorska teza). Brno: Filozofická fakulta, 2015. <is.muni.cz/th/zhlg5/Ana_Petrov_Tisk_Disertace.pdf.> 20.04.2022.
- Petrović Sreten. *Metafizika i psihologija slike*. Beograd, Niš: Gradina — Prosveta, 1986.
- Popović Mihailo. *Reči francuskog porekla u srpskom jeziku*. Beograd: ZUNS, 2005.
- Prošić-Dvornić Mirjana. *Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka*. Beograd: Stubovi kulture, 2006.
- Stikić Biljana. “La culture française dans l’enseignement du FLE en Serbie: après la Seconde Guerre mondiale, quoi de neuf?“. *Documents pour l’histoire du français langue étrangère ou seconde* 54 (2015): 155–170.
- Zagidullina Aliya. “Les adjectifs de couleur en kazakh et en français“. *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain* 25 (2021) <<https://doi.org/10.4000/mimmoc.8999>> 20.04.2022.

REFERENCES

- Andrić Edita. „O nazivima boja u mađarskom i srpskom jezik“. *Zbornik radova* [Elektronski izvor]. Knj. 1. Međunarodni interdisciplinarni simpozijum *Susret kultura* (6; 2013; Novi Sad). Novi Sad: Filozofski fakultet, 2013: 513–524. <<http://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2013/978-86-6065-184-8>> 20.04.2022.
- Andrić Edita. „Nijanse plave boje u mađarskom i srpskom jeziku“. Virgina Popović...[et al] (ed.). *Communication, culture, creation: new scientific paradigms*. Arad — Novi Sad: „Vasile Goldiș“ University Press — Fondacija Europa, 2015: 28–37.
- Andrić Edita. „Nazivi za boje konja u mađarskom i srpskom jeziku“. Živančević-Sekeruš Ivana, Šimunović Biljana, Milanović Željko (ur.). *Zbornik radova. Osmi međunarodni interdisciplinarni simpozijum „Susret kultura“*, [1. i 2. decembar 2014, Novi Sad]. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2016: 171–184.
- Barthes Roland. *Système de la mode*. Paris: Editions du Seuil, 1967.
- Calame-Griaule Geneviève. “Tornay, Serge (éd.). Voir et nommer les couleurs“. *Journal des africanistes* 49/1 (1979): 192–193.
- Choi-Jonin Injoo. “Étude comparative des termes de couleur en français et en coréen“. *Langue française* 145 (2005): 109–123.
- Drobnjak Dragana. *Francuski i srpski u kontaktu i kontrastu*. Beograd: Zadužbina Andrejević, 2011.
- Drobnjak Dragana, Gudurić Snežana. „Bela, crna i siva boja u srpskoj i francuskoj frazeologiji“. Ковачевић Милош (ур.). *Стируктурне карактеристике српског језика* I. Крагујевац: ФИЛУМ, 2012: 403–411.

- Femina* (1909–1912, 1914). Paris: Pierre Lafitte, 79 numéros
Femina (1926–1938). Paris: Pierre Lafitte, 107 numéros.
- Finli Viktorija. *Boja: Prirodna istorija palete* (O. Petrović, prev.). Beograd: Artist, 2010.
- Glaser Kurt. “Le sens de la couleur et son expression chez Camille Lemonnier“. *Le français moderne* 2 (1934): 113–122.
- Hlebec Boris. „Nazivi za boje u ‘Srpskom rječniku‘“. *Naučni sastanak slavista u Vukove dane* XVII/1 (1988): 145–152.
- Hlebec Boris. „Pridevske izvedenice u značenju boja“. *Srpski jezik* III/2 (1998): 323–332.
- Ilić Mirjana. „Nazivi za boje i njihovi derivati u *Rečniku pirotskog govora* Novice Živkovića“. *Godišnjak za srpski jezik i književnost* XXII/9 (2009): 111–116.
- Janković Jelena, Stanić Danijela. „Nazivi za boje u istočnohercegovačkom dijalektu“. *Oktoih* II/3 (2012): 197–210.
- Katnić-Bakaršić Marina. *Lingvistička stilistika*. Budapest: Open Society Institute, 1999. <ucg.ac.me/skladiste/blog_6881/objava_20387/fajlovi/lingvostilistika.pdf.> 20.04.2022.
- Klajn Ivan, Šipka Milan. *Veliki rečnik stranih reči i izraza*. Novi Sad: Prometej, 2012.
- Krstić Nenad. *Prilozi uporednoj francusko-srpskoj leksikologiji*. Novi Sad: Zmaj, 2005.
- Landau, H. “Étude sur le style de Camille Lemonnier: la comparaison“. *La français moderne* 3 (1937): 247–262.
- Lazarević Radmila. *Leksičko-semantičko polje boja u italijanskom i srpskom jeziku* (neobjavljena doktorska teza). Beograd: Filološki fakultet, 2013.
- Milićević Aleksandar. *Rečnik galicizama najpotrebnijih za prevodjenje i konverzaciju*. Beograd: Državna štamparija Kraljevine Jugoslavije, 1931.
- Molinier Christian. “Les adjectifs de couleur en français. Éléments pour une classification“. *Revue Romane* 36/2 (2001): 193–206.
- Mollard-Desfour Annie. “Les mots de couleurs: des passages entre langues et cultures“. *Synergie Italie* 4 (2008): 23–32.
- Nikolić Miroslav. „Nepromenljivi pridevi u srpskom jeziku“. *Naš jezik* XXXI/1–5 (1996): 35–54.
- Nouveau Petit Robert: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (2001). Paris: VUEF.
- Petrov Ana. *Klasifikacija i formalna adaptacija anglicizama u srpskom i češkom jeziku u modernom diskursu* (neobjavljena doktorska teza). Brno: Filozofická fakulta, 2015. <is.muni.cz/th/zhlg5/Ana_Petrov_Tisk_Disertace.pdf.> 20.04.2022.
- Petrović Sreten. *Metafizika i psihologija slike*. Beograd, Niš: Gradina — Prosveta, 1986.
- Pižurica Mato. „Boje u zoonimiji“. *Posebna izdanja ANUBiH*. Knj. XXXI. Odjeljenje društvenih nauka. Knj. V. Sarajevo: ANUBiH, 1977: 29–45.
- Popović Bojana. *Moda u Beogradu 1918–1941*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 2000.
- Popović Ljudmila. „O semantici naziva za boje u ruskom, ukrajinskom i srpskom folkloru“. *Zbornik Matice srpske za slavistiku* XLI (1991): 149–154.
- Popović Ljudmila. „O semantici naziva za crvenu boju u ruskom, ukrajinskom i srpskom folkloru“. *Raskovnik* XVIII/LXIX–LXX (1992): 91–102.
- Popović Mihailo. *Reči francuskog porekla u srpskom jeziku*. Beograd: ZUNS, 2005.
- Prošić-Dvornić Mirjana. *Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka*. Beograd: Stubovi kulture, 2006.
- Ratković-Stevović Jelena. „Upotreba naziva za žutu boju u engleskim i srpskim frazeologizmima“. *Zbornik radova Filozofskog fakulteta* XLI (2011): 145–169.
- Smailagić Ivana. „Semantička analiza osnovnih naziva za boje u švedskom i srpskom jeziku“. Anđelković Maja (ur.). *Savremena proučavanja jezika i književnosti*. Zbornik radova sa IV naučnog skupa mladih filologa Srbije, održanog 14. marta 2012. godine na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu. Knj. 1. Kragujevac: FILUM, 2013, 181–194.
- Stanić Danijela, Janković Jelena. „Nazivi za boje u Rečniku srpskih govora Vojvodine“. Žugić Radmila (ur.). *Dijalekat — dijalekatska književnost*. Zbornik radova sa naučnog skupa održanog u Leskovačkom kulturnom centru 18. decembra 2010. godine. Leskovač: Leskovački kulturni centar, 2011, 194–211.
- Stanić Danijela. „Pridevski i imenički nazivi za boje i njihov odnos sa slikarskom tehnologijom“. *Svet reči* XXXI–XXXII (2011): 44–49.

- Stanić Danijela. „Promenljivi pridevi sa imeničkom osnovom koji označavaju boje“. Kovačević Miloš (ur.). *Savremena proučavanja jezika i književnosti*. Zbornik radova sa III naučnog skupa mladih filologa Srbije održanog 12. marta 2011. godine na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu. Kragujevac: FILUM, 2012: 165–174.
- Stanić Danijela. „Konceptualizacija boja kroz kategoriju toplote“. Dimitrijević Bojana (ur.). *Jezik, književnost i kultura*. Zbornik radova. Niš: Filozofski fakultet, 2014: 7–25.
- Stanić Danijela. „Nazivi za boje u nekim prizrensko-timočkim govorima“. Žugić Radmila (ur.). *Dijalekti srpskoga jezika: istraživanja, nastava, književnost*. Zbornik radova sa međunarodnog skupa održanog 11. i 12. aprila 2014. godine u Leskovcu. Leskovac, 2016: 457–464. Publikacija (ZbDSJ1.pdf) je dostupna na sledećim sajtovima: <<http://www.lkc.org.rs/index.php/izdavacki-program/zbornik>>; <<http://www.pfvr.ni.ac.rs/publikacije.php?oblast=249>> 15.04.2022.
- Stikić Biljana. “La culture française dans l’enseignement du FLE en Serbie: après la Seconde Guerre mondiale, quoi de neuf?”. *Documents pour l’histoire du français langue étrangère ou seconde* 54 (2015): 155–170.
- Stikić Biljana. *Nastava francuskog jezika u Srbiji između dva svetska rata: didaktičko-metodički aspekt*. Novi Sad: Scienticum autorsko izdanje, 2016.
- Zagidullina Aliya. “Les adjectifs de couleur en kazakh et en français“. *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain* 25 (2021) <<https://doi.org/10.4000/mimoc.8999>> 20.04.2022.
- Žena i Svet (1925–1928, 1938–1941). Beograd: Izdavačko udruženje „Ilustracija“. <http://www.digitalna.nb.rs/sf/NBS/casopisi_pretrazivi_po_datumu/zena_i_svet> 15.04.2022.

Biljana Stikić, Brankica Marković

LA RÉCEPTION LINGUISTIQUE DE LA MODE FRANÇAISE APRÈS LA GRANDE GUERRE: UNE NOUVELLE PALETTE CHROMATIQUE ET COMPARATIVE DANS LA LANGUE SERBE

Résumé

Fondée sur les fonctions spécifiques de la description de Mode définies par R. Barthes, ainsi que sur une triple fonction de la couleur, cette recherche aborde la réception linguistique de la mode française dans la langue serbe pendant la première décennie de l’entre-deux-guerres. Elle comprend un corpus de rubriques descriptives qui ont été publiées en langue serbe dans le magazine yougoslave *Žena i svet* (1925–1928), avec quelques remarques concernant la fin de cette période, ainsi qu’un corpus de contrôle relatif au magazine parisien *Femina*. L’analyse se focalise sur le lexique des couleurs en tant que mots empruntés au français dont l’intégration se réalisait à l’époque. Il s’agit d’une approche comparative aux exemples repérés que l’on a examinés sous une optique à trois niveaux : 1) adaptations phonologique et morphologique, 2) solutions de traduction, et 3) transferts de types comparatifs.

Mots-clés : couleurs, lexique, journal de mode, le serbe, le français.

Саша П. Марјановић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
sasa.marjanovic@fil.bg.ac.rs

Saša P. Marjanović
University of Belgrade
Faculty of Philology
sasa.marjanovic@fil.bg.ac.rs

СРПСКИ ГЛАГОЛ У ЧЕШКИМ ЦЕПНИМ ДВОЈЕЗИЧНИЦИМА: ОПИС ФЛЕКСИЈЕ И ПРИМЕНА*

SERBIAN VERB IN CZECH POCKET BILINGUAL DICTIONARIES: INFLECTION DESCRIPTION AND ITS APPLICATION

У раду се на поставкама функцијскога металексикографског приступа анализира обрада података о глаголској флексији српскога језика у двама цепним двосмерним двојезичним речницима са српским језиком који су објављени у Чехословачкој, односно Чешкој. Најпре се испитује задовољавају ли учени лексикографски поступци у обради глаголске флексије рецепцијске, продукцијске и когнитивне потребе чешких корисника којима је српски језик страни. Потом се кроз речничке предлошке инспирисане чешким двојезичницима сагледава како се учени поступци могу применити на нацрт будућега француско-српског речника, да би се добила сврсисходн(и)ја обрада флексијских података.

Кључне речи: глаголска флексија, лексикографија, српски, француски, чешки.

In line with the function-based metalexigraphic approach, the paper analyses the processing of the data on the verb inflection of Serbian in two pocket bidirectional bilingual dictionaries, published in Czechoslovakia and the Czech Republic respectively. First, the analysis examines whether the noted lexicographic methods in processing verb inflection satisfy the reception, production and cognitive needs of Czech users who are learning Serbian as a foreign language. Then, through dictionary patterns inspired by Czech bilingual dictionaries, we examine how the noted methods can be applied to the draft of a future French-Serbian dictionary in order to get a more apt processing of inflection data.

Key words: verb inflection, lexicography, Serbian, French, Czech.

* Рад је настао у оквиру *Програма финансирања научноистраживачког рада НИО*, према уговору који је Филолошки факултет Универзитета у Београду склопио с Министарством просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (ев. бр. 200167).

1. Уводна разматрања. Добро је познато да се неки глаголски облици у српскоме језику граде од инфинитивне, неки од презентске основе (уп. Mrazović 2009: 115; Marković 2013: 215; Ђуровић 2015: 33–40). Невоља је, међутим, за све који овладавају српским језиком као другим (или страним) што се инфинитивна основа атематских глагола, пре свега глагола са завршетком на *-сѝи* и *-ћи*, не може аутоматски добити од инфинитива, који се узима као основни — лематски — облик. Таквих је глагола у систему српскога језика на корпусу од 16.000 свега 2,4% (Marjanović — Radosavljević 2019: 64), али је њихова учесталост у говору велика и с овладавањем тим глаголима нужно се креће већ од ступња А1. Истовремено, невоља је и то што се на основу инфинитива не може увек добити¹ презентска основа; према доступној квантификацији глагола по флексијским обрасцима (Marjanović — Radosavljević 2019: 54–64), презентску основу од инфинитивног облика није могуће добити аутоматски од чак 36% глагола. Да невоља за неизворне говорнике буде већа, само је за 4% глагола (глаголи с инфинитивним завршетком на *-нуѝи*) могуће — с великом поузданошћу — претпоставити завршетак презента. Презентом се, пак, такође почиње овладавати на ступњу А1 и при његовој производњи неизворни говорници имају приличних потешкоћа (уп. Novak Milić 2002; Babić 2014). Неизворни говорник у највећем броју случајева не може, ако му је познат само инфинитив, са сигурношћу и аутоматски добити презентске облике. Нема поузданости ни кад на основу конкретнога презентског облика треба предвидети облик инфинитива, нити се аутоматски то може учинити. Због свега изнетог, глаголска флексија српскога језика изискује одговарајућу обраду у приручницима којима се неизворни говорници служе при овладавању српским језиком. Један од тих приручника може бити двојезични речник. У речнику се, по правилу, глаголи, како на одредничком месту, тако и на месту еквивалента, бележе у лематском облику (в. Zgusta 1991: 115–116), а то за корисничке потребе није довољно. Разматрање лексикографске обраде глаголске флексије намеће се, стога, као важна тема.

2. Предмет рада. Ову смо тему започели у претходним радовима (Marjanović 2016a; 2016b; 2021; 2022), те се овде на њих надовезујемо. У овоме раду металексикографски анализирамо начин обраде флексијских података о глаголима српскога језика у двама речницима објављеним у Чехословачкој, односно Чешкој (Noha 1963 и Jeníková 2002). Реч је о два двосмерна двојезичника, у којима је српски језик у једном делу мегаструктуре, извор-

¹ Морфолошка је чињеница, коју не доводимо у питање, да се презентска основа не *добија* нити се *изводи* од инфинитивног облика. Читаоцу се, пак, скреће пажња на то да у примењеној литератури (нпр. глотодидактичкој или лексикографској) намењеној лингвистичким круговима није од пресудне важности на који се начин гради неки облик, односно каква му је морфемска структура, него је главно како се *добија*, *изводи* или *производи* коначан резултат (Andersen 2007: 121). Отуда, иако то не одговара морфолошким поставкама, кажемо да се од инфинитива некога глагола може, или не може, *извести* и сл. неки од флективних облика.

ни, а у другоме циљни. Оба су речника намењена корисницима којима је српски језик страни, а чешки матерњи, и оба су малога — џепног — формата. Макроструктура обају речника и обају делова садржи око 20.000 чланака, а микроструктура им је једноставна: састоји се од одреднице, флексијског податка и еквивалента, те, у речнику Јеникове, од понеке фраземе и, каткад, модела валентности. Поред тога, оба речника садрже граматички прилог. Циљ је рада да се установе и опишу лексикографски поступци у приказу података о флексији глагола српскога језика и да се испита могућност примене уочених чешких лексикографских поступака на обраду флексијских података у нацрту новог француско-српског речника.

3. Теоријска поставка и структура рада. Металексикографска анализа постављена је у оквиру функцијскога приступа данске металексикографске школе (Bergenholtz — Tarp 2006; Tarp 2008), код којег се при анализи речника у обзир узимају конкретне потребе које просечни корисник употребљавајући речник у прототипичним ситуацијама има у вези с одређеним подацима. Према се према том приступу разликује пет ситуација у којима корисник може имати потребу да се служи речником, оне се у случају употребе речника у циљу изналажења флексијских податка свode на три, те у следећа три одељка разматрамо обраду флексијских података у чешким двојезичницима имајући у виду потребу корисника како у рецепцијским (§4) и продукцијским (§5), тако и у когнитивним ситуацијама (§6). Потом, у наредном одељку (§7), такође у оквиру истог приступа, разматрамо колико је чешке поступке сврсисходно применити у некоме новом француско-српском речнику.

4. Потребe корисника у рецепцијским ситуацијама. Кад речник кориснику омогућује да разуме исказ на страном језику, и да га потом, уколико је потребно, преведе на матерњи језик, може се, према функцијском приступу, рећи да речник задовољава корисникове потребе у рецепцијским ситуацијама (Bergenholtz — Tarp 2006: 577–578; Tarp 2008: 211). Стога, ако корисник речника у одговарајућем писаном или говореном тексту наиђе на облик глагола српског језика који не разуме, облички не препознаје, нити може довести у везу с лематским обликом, који се наводи као одредница у речнику, речник би, по правилу, требало да на одговарајући начин одговори на корисникове рецепцијске потребе. Како би на њих одговорио, лексикограф у макроструктуру речника може као одреднице уврстити и непрепознатљиве флективне облике глагола. Овај се поступак у литератури (Mugdan 1989a: 521; Fuentes Morán 1994: 227–231; Берков 2004: 31–35, 109–111; Jackson 2004: 1886, 1888; Bergenholtz — Tarp 2006: 577; Tarp 2008: 184; Svensén 2009: 105–106, 131) наводи као класично решење. У претходном раду (Марјановић 2016a: 266) истакли смо да непрепознатљивих флективних облика глагола нема размерно много, те да примена наведеног лексикографског поступка не би одузела превише простора.

У анализираним чешким двојезичницима оваквих одредница нема у српско-чешком делу речника, где би се очекивале. Међутим, не би одмах ваљало закључити да речници уопште не задовољавају корисничке потребе у рецепцијским ситуацијама, и то из два разлога. *Прво*, будући да су чешки и српски генетски и типолошки блиски језици, те да се одређене гласовне алтернације које доводе до непрепознавања појединих флективних облика у односу на лематски јављају у обама језицима, корисник којем је чешки језик изворни неће имати потешкоћа да препозна „непрепознатљив“ облик, нарочито ако глагол истога етимона постоји у чешкоме. То се може илустровати помоћу „непрепознатљивога“ флективног облика *йерем* наспрам лематског *йраїи*: у чешкоме су језику српским облицима еквивалентни облици *peru* односно *prát* (уп. Vuković 2021: 266), те ће чешки говорник без потешкоћа претпоставити лематски облик српскога глагола. Но, чак и кад еквивалентни облици истога етимона немају исте гласовне алтернације, али се из контекста врло лако могу довести у везу, говорник чешкога језика може претпоставити лематски облик, што говорници типолошки удаљенијих језика нису у стању. У томе смислу, док франкофонски (Марјановић 2016а: 266) и корејски изворни говорник (Радић — Ким 2007), уколико му је глагол *зватии* ~ *зовем* непознат, неће моћи да изведе инфинитив од флективног облика, чешки ће говорник на основу контекста, из којег извлачи значење флективног облика глагола, лако повезати српски облик *зовем* с чешким *zvi* 'зовем', чији је инфинитив *zvat* 'звати'.² На тај начин чешки корисник моћи ће директно претраживати глаголску одредницу у лематизованом облику. С друге стране, кад еквивалентне српске и чешке облике истога етимона просечан говорник без филолошких знања не може интуитивно довести у везу (нпр. *кунем* ~ *клеїи* према *klnou* ~ *klnout*), ти се облици сматрају непрепознатљивима за носиоце чешког језика и само би њих требало уврстити у макроструктуру речника. Другим речима, пошто на препознатљивост облика утиче генетска и типолошка блискост језика, њу би ваљало имати на уму при изналагању оптималних лексикографских поступака.

Друго, премда непрепознатљиви облици нису обрађени у макроструктури српско-чешког дела, у граматичком прилогу обају језика дат је попис непрепознатљивих флективних облика, који кориснику омогућују да дође до леме. У Нохином речнику (в. извод под а), на самом крају граматичког прилога (Noha 1963: 113–114), који се налази пре српско-чешког дела макроструктуре, згустнуто су пописани непрепознатљиви облици. Попис је сажет у један текући пасус, с тим што су основе облика, вероватно не би ли се превладала згустнутост и обезбедила прегледност, исписане масним слогом. Завршеци, од којих је углавном дат завршетак 1. л. једине, штампани су обичним слогом и у заградама, док је инфинитивни облик наведен курсивом иза двотачке:

² У овоме конкретном случају, препознавању облика и претпостављању леме доприноси и то што у чешкоме језику постоји облик 1. л. јд. презента *zovi* 'зовем', мада је тај облик данас застарео и познат само старијим говорницима.

а)

bdej(ah): *bdeiti*; **bej**(ah): *biti*; **ber**(em): *brati*; [...] **pad**(oh), **padn**(em), **pan**(em): *pasti*;
pec(i), **peč**(em), **pek**(u): *peći*; **per**(em): *prati*; [...] **sec**(i), **seč**(em): *seći*; **sek**(u): *seći*;
 [...] **zov**(em): *zvati* [...] (Noha 1963: 113–114).

У речнику Јеникове попис је такође дат на крају граматичког прилога, који се налази после обеју макроструктура речника, тј. на последњим странама речника. Захваљујући томе, њему се приступа лакше него попису у Нохином речнику. Исто тако, у Јениковој је попис прегледнији (Jeníková 2002: 584–585), будући да је сваки глагол дат у новом реду, а облици истога организовани у три колоне (инфинитив с обликом 1. л. јд. презента, 2. л. јд. императива и глаголски придев радни у сва три рода). Уз то, једино је први облик исписан масним словима. Но, будући да колоне омогућују већу прегледност од текућег текста, корисник пописане облике може претраживати према било којем ступцу. Истовремено, спрам Нохиног речника, који не идентификује облик глагола, у заглављу пописа Јеникове дат је назив облика на чешкоме, који ми исписујемо у изводу под б):

б)

	<i>rozkazovací způsob</i>	<i>příčestí minulé</i>
pasti , padnem	padni	pao, pala, palo
peći , pečem	peci	pekao, pekla, peklo
prati , perem	peri	prao, prala, pralo
seći , sečem	seci	sekao, sekla, seklo
zvati , zovem	zovi	zvao, zvala, zvalo

Поређењем обају извода, примећујемо да Нохин попис, мада мање прегледан, даје више података, чак и податке који се тичу аористних и имперфекатских облика, док Јеникова (Jeníková 2002), с друге стране, за одређене глаголе (нпр. *īeħu* и *seħu*) изоставља и облик 3. л. мн. презента, који такође није препознатљив, а релевантан је за успостављање парадигме тих глагола.

Коначно, на основу приказаних поступака закључујемо да оба анализирана речника условно (тј. само ако би корисници непрепознатљиве облике потражили у граматичком прилогу) могу задовољити корисникове потребе у рецепцијским ситуацијама, али да је у том погледу речник Јеникове недостатнији, а да је Нохин речник непрегледнији. Но, премда су непрепознатљиви облици дати у граматичком прилогу, питање је колико је то добар лексикографски поступак, будући да је у литератури (нпр. Haraldsson 1996: 567–570; Берков 2004: 194) истакнуто да корисник ретко претражује текст папирнога речника ван макроструктуре.

5. Потребе корисника у продукцијским ситуацијама. Кад речник кориснику омогућује да произведе тачан а слободан исказ на страноме језику, или да преведе задати исказ с матерњег на страни језик, може се, према функцијском приступу, рећи да речник задовољава корисникове потребе у продукцијским ситуацијама (Bergenholtz — Tarp 2006: 578; Tarp 2008: 211). Уколико, дакле, корисник речника у одговарајућем писаном или говореном — слободном или преведеном — тексту треба да произведе одређени облик глагола, речник би требало да му у томе помогне и да одговори на његове продукцијске потребе. Како би на њих одговорио, лексикограф у микроструктуру речника треба да унесе податак о флексији свакога глагола.

Подаци о флексији могу се дати у целости (1), исписивањем свих облика парадигме, затим делимично (2), навођењем само облика релевантних за успостављање целе парадигме, или, како смо констатовали у претходном раду (Марјановић 2016б: 111; уп. Берков 2004: 104), флексијски подаци могу изостати (3). За глаголску флексију српскога језика уобичајено је, због бројности чланова парадигме и њихове редувантности — кад се флексијски подаци нуде — наводити само релевантне облике глагола (уп. Марковић 2014: 77; Марјановић 2016а). За већину глагола навођење облика за 1. л. јд. презенте кориснику речника може помоћи да реконструише целокупну парадигму, док је код неких глагола потребно навести и 3. л. мн. презенте, као и облик раднога глаголског придева у мушком и женском роду (Jelaska — Cvikić 2005: 212–213). Тај податак може се, с једне стране, исписати без икаквог кодирања, у пуноме или скраћеном облику (Mugdan 1989а: 521–522; Fuentes Morán 1994: 221; Берков 2004: 102; Jackson 2004; Tarp 2008: 213; Svensén 2009: 126–128), или се, с друге стране, може кодирати помоћу одговарајућег симбола (Панкрац 1984: 82; Mugdan 1989а: 520, 522–523; Fuentes Morán 1994: 222–223; Берков 2004: 102–104; Jackson 2004: 1883–1884; Tarp 2008: 213–216; Svensén 2009: 126, 129–130), који корисника упућује да податак о флексији глагола потражи у другоме делу мегаструктуре речника, нпр. у каквоме граматичком прилогу (уп. и Zgusta 1991: 236).

У анализирањем чешким двојезичницима налазимо оба лексикографска поступка. Пример обраде глаголске флексије у њима наводимо у изводу под в):

в)

	српско-чешки део	чешко-српски део
Jeníková (2002)	sě ći, -čem [...] krájet	krájet sě ći, -čem [, rě zati, -žem]
Noha (1963)	sěći 25 ¹¹ [...] krájet	krájet sěći 25 ¹¹ , rězati 18f

На основу извода примећујемо да Јеникова (Jeníková 2002) у обе макроструктуре речника примењује, Берковљевом терминологијом речено, фактографско начело (Берков 2004: 102), према којем се флексијски податак

даје без кодирања. Јеникова системски исписује 1. л. јд. презента. Овај облик исписан је, додуше, скраћено, у виду презентског завршетка (-*чeм*), с тим што је код лематског облика употребљена усправна црта (|), која на недвосмислен начин одваја инваријантни од варијантног дела глагола у парадигми (уп. Mugdan 1989a: 522), што је сврсисходан лексикографски поступак. И овај кратки флексијски податак требало би кориснику да помогне да успостави целокупну парадигму глагола и тако одабере жељени флективни облик у одговарајућој продукцијској ситуацији. Међутим, као што смо напред рекли, за део глагола (као што је глагол *сећу*³ из извода), овај податак није довољан. Док би, нпр., податак -*жем* био довољан да корисник успостави целокупну парадигму глагола *ре|зати*, облик *сечем* не омогућава кориснику да успостави ни облике свих лица презента, ни императив, нити радни придев глагола *сећу*. Додуше, податак о императиву и радноме глаголском придеву корисник, подсећамо, може добити у попису „неправилних“ глагола на крају граматичког прилога (уп. §4). Но, ако се вратимо на извод под б), можемо констатовати да ни у њему није дат податак о 3. л. мн. презента, па се може закључити да речник Јеникове (Jeníková 2002) не би омогућио кориснику да у *свим* случајевима успостави *йоййу*ну парадигму *свакога* глагола.

С друге стране, Ноха (Noha 1963) у обама макроструктурама служи се — такође берковљевски речено — симболичким поступком (Берков 2004: 102). Уз глагол се наводи симбол који корисника упућује на граматички прилог, у којем унутар поглавља *Обрасци* (чеш. *Vzory*, стр. 91–105) корисник под одговарајућим симболом може пронаћи релевантне облике — 1. л. јд. презента, 2. л. јд. императива, 1. л. јд. аориста и имперфекта, глаголски прилог садашњи и прошли, мушки род глаголског придева радног и трпног — глагола што служи као модел флексијског обрасца:

г)	25 ¹¹	<i>sěci*</i> : <i>sěčēm</i> D, <i>sěci</i> , <i>sěkoh*</i> §§, <i>sěcijāh</i> [= <i>sěcāh</i>], <i>sěkūci</i> , <i>sěkāv*</i> , <i>sěkao*</i> L, <i>sěčen*</i> = <i>sěčen</i> §.
	25 ¹²	<i>ūseci</i> : <i>usěčēm</i> D, <i>usěci</i> , - <i>koh</i> §§, - <i>kāv</i> , - <i>kao</i> L, - <i>čen</i> = <i>usěčen</i> §.
	18f	<i>gr tati*</i> : - <i>čēm*</i> , - <i>ci*</i> , - <i>tah*</i> (§), - <i>tāh*</i> , - <i>čūci*</i> , - <i>tāv*</i> , - <i>tao*</i> , - <i>tān*</i> .

Као што у изводу под г) видимо, испоставља се да је модел флексијског обрасца 25¹¹ управо глагол *сећу* и да су за тај глагол дати релевантни облици. С друге стране, префигирани глаголи као *исећу* и *ўресећу* упућени су на образац 25¹², чији је модел глагол *усећу*.⁴ На основу релевантних облика

³ Читалац може приметити да је у изводу из обају речника код глагола *сећу* употребљен знак гравис (*sěci*). Њиме се бележи једино кратак квантитет наглашеног слога, зато што је тон у обама речницима занемарен. Дуг квантитет наглашеног слога означен је акутом (нпр. *sěci*), а ненаглашеног макроном (*sěčēm*).

⁴ Према би оба глагола — *сећу* и *усећу* — облички требало да буду у истоме обрасцу, раздвојена су због изговорних разлика.

модела флексијског обрасца корисник аналогичном може извести парадигму другог глагола који је упућен на исти образац. Другим речима, корисник се за флексију глагола *ūpeseħi* упућује на образац 25¹², што значи да за успостављање релевантних облика глагола *ūpeseħi* треба применити аналогичу (*useħi* : *ūpeseħi*, *usecem* : *ūpesechem* итд.). Релевантни облици омогућавају му да произведе друге жељене флективне облике.

Читалац у изводу под г) такође примећује да се уз релевантне облике налазе додатни симболи. Они су растумачени на стр. 85–91, пре образаца, тако да се за њихово тумачење корисник поново упућује на други део речника. Ту корисник може сазнати да се звезда (*) користи да означи преношење нагласка за један слог унапред на проклитику или на префикс (нпр. *sèci* : *nè seći*, али *sècēm* : *ne sècēm* односно *sèkoh* : *nè sekoh*, *sèkāv* : *nè sekāv*, *sèkao* : *nè sekao*, *sèčen* : *nèsečen*), те да се она може удвојити (**), што значи да се нагласно место у случају префиксација може померити за два слога унапред (нпр. код обрасца 17b — модел *čitati* даје *čitān*, али *pròčitān* и *nèpročitān*) (Noha 1963: 85–87). Даље, ту се такође наводе основна флексијска правила, те тумаче верзалне словне ознаке А–L (Noha 1963: 87–89). Оне указују на одступање од основних правила грађења глаголских облика. Тако на томе месту корисник може сазнати да ознака D упућује на податак да се у 3. л. мн. презента глагола који је садрже јавља, према 1. л. јд. презента (уп. *'sècēm D'*), гласовна алтернација *č* : *k*, *ž* : *g*, *š* : *h*. Према томе, корисник би требало да примени очекивани наставак за 3. л. мн. (-*u*) и да изврши гласовну алтернацију *č* : *k*, те добије облик *seku*. Ознака L упућује пак на податак да је -*a*- у облику мушкога рода придева радног непостојано и да се оно губи у осталим облицима, из чега следе облици *sekla*, *seklo* итд. Коначно, ознаке параграфа (§ и §§) упућују на пасусе у којима се по глаголским облицима објашњава померање нагласка у парадигми дотичних облика. Примера ради, облик *sèčen* без ознаке параграфа треба тумачити тако да у осталим облицима трпног придева нема померања нагласног места, док § уз облик *sèčen* значи да се нагласак у осталим облицима помера за слог удесно: *sečèna*, *sečèno* итд. Исто тако, удвојени параграф (§§) уз облике *sèkoh* и *ùsekoh* значи да је у 2. и 3. л. јд. аориста нагласно место на првome слогу облика и да је претпоследњи слог дуг, тј. да ти облици гласе *séče* и *ùsèče*. Ако ли се образац 25¹² примењује на глагол *ūpeseħi*, то би значило да корисник треба аналошки да изведе аористни облик за 1. л. јд. *prèsekoh*, а удвојени параграф да га упути на то да је 2. л. јд. аориста *prèsèče*.

Симбол уз глагол *pezaiħi* из извода под в) упућује на образац 18f, под којим се налази модел *žpīaiħi*. За разлику од релевантних облика који су у целини исписани у обрасцу 25¹¹, релевантни облици модела флексијског обрасца 18f исписани су скраћено, у виду варијантног завршетка. Инваријантни део глагола наспрам варијантних завршетака одвојен је у инфинитиву, као у речнику Јеникове (Jeníková 2002), усправном цртом, како би се корисник лакше снашао при успостављању облика у нескраћеном виду.

Међутим, аналогија у произвођењу облика у овоме се случају не може одмах применити, зато што гласовна алтернација у моделу флексијског обрасца (*žr̄īaīi* ~ *žr̄hem*) и у упућеном глаголу (*rezaīi* ~ *režem*) није иста. Корисник због тога мора погледати и опис посебности главног обрасца — обрасца 18. Ту се каже да код глагола тога обрасца може доћи до сугласничких алтернација, а после ове информације стоји упутница на могуће сугласничке алтернације. Њих корисник може потражити у *Преџлегу српскохрватске ѓрамаишке* (чеш. *Přehled srbochorvatské mluvnice*, стр. 16–44) под одељком 30. У томе одељку може наћи податак да *īi* алтернира са *h*, а *z* са *ž*, као и пример тих алтернација у *mlaīiuīi* ~ *mlaīhax* и *mazaīi* ~ *mazem*. Ваља такође нагласити да се алтернације не илуструју само на примеру глагола, већ су за неке сугласничке алтернације као примери употребљене именице и придеви. Ова разноликост примера може збунити корисника и увелико отежати и успорити аналошку производњу облика упућеног глагола. Ипак, не би требало брзати и претходну оцену узети као апсолутну, пошто, као што смо већ истакли код потреба у рецепцијским ситуацијама (в. §4), на корисникове језичке компетенције може утицати и његов матерњи језик. Конкретно, будући да су чешки и српски типолошки блиски језици, те да имају аналогне алтернације (у овоме случају *z* : *ž* односно *z* : *ж*; нпр. *řezat* 'резати' ~ *řežu* 'режем', где чак постоји и глагол истога етимона; уп. и Vuković 2021: 269), од корисника се може очекивати да и без експлицитног податка о алтернацији и њеног примера у граматичком прилогу претпостави односно произведе одговарајући флективни облик српскога глагола. Ту чињеницу омогућује и активно владање основама српскога језика, које говорници чешкога у српскоме као инословенском језику брзо постижу. У сваком случају, можемо констатовати да су елементи мегаструктуре у овоме речнику повезани упутницама (макроструктура и микроструктура, с једне, и граматички прилог, с друге стране), али и то да су у оквиру једнога елемента мегаструктуре (понајпре, у граматичкоме прилогу) делови текста упућени једни на друге. Систем упућивања у овоме речнику чини врло разгранату медиоструктуру, па се стиче утисак да корисник, ради сваке додатне, макар минималне информације, мора на ново листати речник. Другим речима, тамо где је код Јеникове био потребан један корак да се успостави облик 1. л. јд. презента глагола *sēhi* и *rezaīi*, код Нохе су потребна најмање два корака. Премда се овоме лексикографском поступку формално не може приговорити, у металексикографској се литератури (Панкрац 1984: 82–83; Haraldsson 1996: 567–570; Lemmens 1996; Берков 2004: 194) указује на то да корисници слабо прегледају садржај коме се приступа преко упутница, па тиме закључујемо да из корисничке перспективе обрада глаголске флексије ради продукцијских потреба начелно има већу вредност у првоме анализираном речнику (Jeníková 2002), али да су, као што смо видели, његови подаци, за разлику од исцрпних података у другом речнику (Noha 1963), каткад недостатни. У првоме речнику, спрам другога, нема помена о грађењу аориста, а камоли имперфекта.

Кад је у питању одабир симболâ који упућују на моделе флексијских образаца, читалац у изводу под в) и г) може приметити да се он састоји од арапског броја — у микроструктури исписаног курзивно, а у граматичком прилогу без курзива и на маргини, ради бржег претраживања образаца — те додатног слова (уп. 18f) или пак некурзивног броја у експоненту (уп. 25¹¹). Први арапски број упућује на број главног обрасца. Словним ознакама и бројем у експоненту бележе се подобрасци у оквиру главног обрасца. Тако слова означавају глаголе у чијим се облицима мења место или квантитет нагласка, а бројеви у експоненту уводе глаголе с обличним одступањима што нису предвиђена поменути одељком 30 са сугласничким алтернацијама. Стога констатујемо да сложеним симболима Ноха (Noha 1963) кодира више података, па корисник сложен симбол може растумачити *йосйујно*, најпре из њега ишчитати тип главног флексијског обрасца, а онда и податак о томе има ли глагол у оквиру тога обрасца какве додатне обличке и/или акценатске алтернације. Овај поступак задовољава начело поступности, које се у металексикографској литератури с функцијским приступом (нпр. Haraldsson 1996: 564–567; Пипер 2002; Берков 2004: 107–108) истиче као веома важно у лексикографској обради. Примена овога начела у анализираном речнику није случајна, јер аутор у одељку *Облици* (чеш. *Tvaroslovna část*, стр. 45–114) граматичког прилога јасно каже:

Kdo se o přízvuk a kvantitu nezajímá, ponechá písmeno v indikaci bez povšimnutí (Noha 1963: 46) [Корисник којег не занима нагласак и квантитет не мора обраћати пажњу на слово у упутници.]

Аутор, дакле, оставља кориснику могућност, у зависности од тога колико му је и шта му је од података потребно, да растумачи симбол делом или у целини.⁵ Ако се симбол тумачи само делом, корисник долази до податка о главноме флексијском обрасцу. Тих је образаца за глаголе укупно девет (в. §6). Они су обележени ознакама 17–25, с обзиром на то што претходни бројеви (1–16) служе да означе деклинацијске обрасце. Премда главних глаголских образаца суштински нема много, за разлику од броја образаца у другим речницима о којима смо писали (уп. Марјановић 2016а: 271; Марјановић 2022), чињеница је да су бројчане ознаке произвољно одабране и да нису прозирне. Такве ознаке, које се у литератури (Kostić-Tomović 2017: 47–50) називају *нејпрозирним кодовима с једнокрајним кључем*, јер се при свакој новој употреби речника изнова морају тумачити помоћу предвиђеног кључа, штете квалитету примењенога лексикографског поступка у обради флексијских података, пошто не испуњавају начело јасноће. Будући да нејасни елементи речника одбијају корисника, велика је вероват-

⁵ Занимљиво би било испитати колико су, иначе, корисницима овога цепног речника, који пружа крајње *редуковану* количину синтактичких и прагматичких података о одредницама односно еквивалентима (в. §2), потребне *исцрпне* информације о *оквиру* (!) изговору.

ноћа да неће ни имати функцију која им је намењена. Овај проблем лексикографски се — барем делимично — могао избећи да су бројеви деклинацијских образаца разлучени од конјугацијских: да су, примерице, главни конјугацијски обрасци обележени римским бројевима или, евентуално, верзалним словима. Штавише, како корисник не би стално морао претраживати главни флексијски податак у граматичком прилогу, на својеврстан су начин, као што се то у металексикографској литератури наглашава (Берков 2004: 109–110; Тарп 2008: 212–219; Марјановић 2016б: 116–119), могли бити разлучени и тзв. „правилни“ глаголи, тј. глаголи код којих је једино потребно знати да се обличка парадигма гради према основним правилима, од тзв. „неправилних“, тј. глагола код којих у обличкој парадигми долази до каквих одступања од основних правила.

Конечно, желимо истаћи још један лексикографски поступак који смо приметили у Нохином речнику: у случајевима кад глагол има дублетне облике у парадигми, он је у макроструктури српско-чешког дела снабдевен двама ознакама, од којих свака упућује на посебан образац (нпр. *'sipati 17f, 18f sypat'*, где први симбол упућује на промену *сийам* итд., а други на промену *сийъем* итд.). С друге стране, у чешко-српском делу уз исти глагол прибележена је само једна ознака, и то она која упућује на образац с учесталијим флективним облицима (*'sypat sipati 17f'*). Овај се поступак, према функцијском приступу (уп. Bergenholtz — Тарп 2006: 578; Тарп 2008: 218–219), може објаснити тиме што чешко-српски део служи за потребе корисника у продукцијским ситуацијама, у којима је потребно да корисник на страном језику произведе граматичан а неутралан исказ, који говорника не би ставио у незгодан положај (уп. Mugdan 1989: 524; Марјановић 2016б: 119), док се српско-чешки део може користити и у ситуацијама кад корисник уз помоћ речника жели проверавати постојећа, али и стицати нова — додатна и шира — знања о глаголској флексији српскога језика ради сналажења у будућим рецепцијским и продукцијским ситуацијама.

6. Потребе корисника у когнитивним ситуацијама. Речници обично дају одговарајуће граматичке — између осталог и флексијске — податке у микроструктури речничких чланака. Ти се подаци односе на појединачне речи. Насупрот томе, опште граматичке особености датог језика обично се описују у граматицима. Опште граматичке особености могу се, међутим, и у виду својеврсног краћег прегледа граматике објединити на једноме месту и припојити макроструктури речника. Тај припојени сегмент мегаструктуре назива се граматичким прилогом (в. Марјановић 2016б: 121). Кад је реч о глаголима, у њему се могу описати морфосинтактичке категорије глагола датог језика, навести основна правила грађења глаголских облика, те приказати потпуна парадигма главних флексијских врста и њихових разреда. На тај начин, захваљујући граматичком прилогу, корисник може одредити место флексијскога податка о појединачном глаголу из микроструктуре у оквиру целокупнога глаголског система датог језика. Он може,

као што смо видели у претходним одељцима (§4 и §5), бити и део медио-структуре која омогућава испуњење корисничких потреба у рецепцијским и продукцијским ситуацијама. Исто тако, корисник се граматичким прилогом може служити, у недостатку одговарајуће самосталне граматике, како би обнављао флексијска знања којима је већ овладао, али и како би их додатно проширивао. Кад речник кориснику омогућује да проверава постојећа, али и стиче нова — додатна и шира — знања о глаголској флексији српскога језика, може се, према функцијском приступу, рећи да речник задовољава корисникове потребе у когнитивним ситуацијама (Bergenholtz — Таp 2006: 579; Таp 2008: 163–165, 212). Како би речник задовољио когнитивне потребе корисника, лексикограф, дакле, у речник мора унети одговарајући граматички прилог.

Као што смо већ поменули (в. §2), оба анализирана речника имају граматички прилог. У обама речницима они су написани на чешкоме језику, тј. изворном језику корисника којима су намењени. Овај одабир језика граматичког описа у складу је с металексикографским препорукама (Mugdan 1989b: 745; Берков 2004: 197; Andersen 2007: 129). Тај сегмент у Нохином речнику претходи макроструктури, а у речнику Јеникове је следи. У оба су случаја у питању тематски устројени прилози (уп. Mugdan 1989b: 743; Andersen 2007: 123) и сваки је у складу са саставом граматичких прилога о којима говори Ј. Мугдан (Mugdan 1989b: 733; в. и Andersen 2007: 122). Граматички прилог речника Јеникове састоји се од 5 одељака: у њима су изложена писма, изговор, нагласак, правопис и облици српскога језика. У склопу последњег одељка грађа је распоређена према врстама речи. Глаголима је посвећено непуних 13 страница (стр. 573–585). На њима се таблично, уз врло концизна текстуална објашњења на чешкоме језику, најпре даје попис флексијских врста (уп. таблицу 1) и потпуна промена глагола што служе као модели флексијских врста, и то у презенту, императиву, аористу, имперфекту, као и облици прилога садашњег и прошлог, те придева раднога и трпног. Потом су дати исти облици глагола *биџи* / *јесам* и *хџеџи*, а онда се износе потврдни и одрични сложени облици (перфекат, футур, футуроид, футур II, потенцијал и потенцијал прошли). На крају је наведен потврдни и одрични облик императива, одрични облик глагола *биџи*, *радиџи*, *хџеџи*, *имаџи*, *биџи*, глагол *немој*, те већ описани попис неправилних глагола (в. §4).

Кад је у питању Нохин речник, његов је граматички прилог опширнији (стр. 16–114). Опширности доприноси и густа текстуална форма. Он се састоји од два дела, која смо већ поменули (в. §5): *Прегледа срџскохрвајске џрамаџике* и *Облика*. Преглед је структуриран у 84 нумерисана параграфа. Параграфи дају податке о простирању српскога језика, о разликама између „српске“ и „хрватске“ варијанте и разликама између екавских и ијекавских ликова; затим се ту наводе подаци о писмима, изговору српских гласова у поређењу с чешкима, нагласку, детаљан попис гласовних алтернација у флективним облицима (што у претходном речнику изостаје, а важно је

за глаголску флексију), подаци о употреби падежа српскога језика наспрам падежа у чешкоме, степеновању придева, грађењу глаголских облика, напомене о конгруенцији и постављању питања, те поједина творбена правила. У граматичком опису овога прилога примећују се знатни елементи компаративно-контрастивног приступа. У *Облицима* је пак детаљно описана флексија променљивих речи, с исцрпним напоменама о обличким и акценатским алтернацијама и померањима у парадигми (уп. извод под \bar{z} у §5). Глаголској је флексији посвећено 30 страница. Прво су уведени елементи флексијских образаца и растумачени симболи се у њима потом употребљавају; затим су пописани завршеци простих глаголских облика, излистани глаголски обрасци (којих је безмало 200), сумарно пописане могуће гласовне алтернације, после којих је дата таблица (једина!) с обличким завршецима, те већ описани попис неправилних глагола (в. §4). Таблични преглед завршетака пописује завршетке глагола у простим облицима, према главним флексијским врстама (уп. таблицу 1), тј. главним обрасцима који су означени напред поменути бројчаним ознакама 17–25. Будући да су облици у овој табlici исти као у табlici преходног речника, да су чак дати истим редоследом, лако их је поредити. Парадигма глагола у првоме је речнику у свима случајевима опримерена конкретним глаголима који служе као флексијски модели, док је у другоме речнику парадигма приказана завршецима. Ова два граматографска приступа, како то К. Леман и Ј. Маслова (Lehmann — Maslova 2004: 1878) примерено запажају, немају једнаку вредност за кориснике: први, у којем је дата тзв. парадигма конкретног примера (енг. *specimen paradigm*) интуитивнији је, омогућава лакше памћење и лакше се на основу њега прави аналогија с парадигмом других глагола; други, који је апстрактнији, јер не даје конкретне облике и описује парадигму помоћу наставака или завршетака (енг. *marker paradigm*), подеснији је у стручноме лингвистичком опису и онда кад у основи пред завршецима нема морфонолошких алтернација. Закључујемо, стога, да поступак примењен у таблицама речника Јеникове (Jeníková 2002) лакше може одговорити на потребе корисника џепних речника и да онда томе поступку у лексикографској обради ваља дати предност. Штавише, предност ваља дати и — за шта се и Љ. Поповић (2005) на конкретном примеру залаже у граматографском опису — табличном начину (на који је у речнику Јеникове приказана целокупна глаголска флексија), а не текстуалном (који је сувопаран и непрегледан).

Макроструктура Нохиног речника (Noha 1963) и микроструктура његових чланака с граматичким су прилогом *експлицитно* повезане. То је постигнуто путем симбола (уп. §5). Ова директна веза чини својеврсну стабилну медиоструктуру речника. Она кориснику омогућује да од главнога дела речника недвосмислено дође до податка о флексијској врсти глагола који претражује, те га обавештава о парадигми глагола његове врсте. Таква повезаност, с друге стране, изостаје у речнику Јеникове. Мада су у граматичкоме прилогу тога речника исписане глаголске флексијске врсте, веза

између главнога дела и граматичког прилога остварује се *имплицитно*, и то тако да однос инфинитива и 1. л. јд. презента конкретног глагола из макроструктуре и микроструктуре (уп. §4) корисник треба да упореди с пописом флексијских врста и да уочавањем флексијских особености инфинитивне и презентске основе конкретни глагол самостално припише одговарајућој флексијској врсти. Разуме се да лексикограф у овоме случају мора рачунати с далеко вишим степеном корисникове способности и умећа да декодира флексијски податак како би потом освестио припадност глагола одређеној врсти. Исто тако, лексикограф мора имати у виду и то да овај поступак имплицитног упућивања на граматички прилог изискује додатно корисничково време, али и да целокупна интелектуална операција оставља простора за корисникову несигурност и, очекивано, евентуалну грешку, па примењени лексикографски поступак у речнику Јеникове — уопште гледано — оцењујемо као мање адекватан корисничким потребама за брзим приступом поузданим информацијама. Ипак, ваљало би оцену овог поступка ублажити, јер не треба сметнути с ума чињеницу да је чешким корисницима, с обзиром на генетску и типолошку блискост њихова матерњег језика и српскога као страног, једноставно (или пак релативно једноставно) да спроведу описану операцију, а да је она доста сложенија кад су у питању изворни говорници генетски и типолошки удаљенијих језика (нпр. францускога).

Коначно, подела глагола на флексијске врсте у обама се речницима увелико разликује. Класификацијско начело које је применила Јеникова заснива се на међусобном односу завршетака инфинитивне и презентске основе у 2. л. јд. и подела је строго формалистички устројена. Додуше, врло се лако, прегледом историјата глаголског разврставања (Милосављевић 2005; Ђуровић 2015: 23–32), може закључити да је ауторка заправо преузела Белићеву поделу (уп. Милосављевић 2005: 40–42; Ђуровић 2015: 24). Подела глагола у Нохином речнику ослања се на завршетак инфинитива и, тек секундарно, на његов однос према завршетку 1. л. јд. презента. Упоредни синтетички преглед флексијских врста према обрасцима у граматичким прилозима анализираних чешких двојезичника дајемо у табlici 1:

Таблица 1

Упоредни приказ флексијских врста у анализираним двојезичницима

Jeníková 2002			Noha 1963	
врста	особеност	модел	врста	особеност
I.	-С ~ -е	трести	17	-ати ~ -ам
II.	-а ~ -е	орати	18	-ати ~ -Sem
III.	-ну ~ -не	тонути	19	-ати ~ -им

IV.	-Ø ~ -je -a ~ -je	чути казивати	20	-ов/ев/ив-ати ~ -ујем
V.	-a ~ -\$e	писати	21	-ети ~ -им
VI.	-a ~ -a -e ~ -e	певати умети	22	-ити ~ -им
VII.	-и ~ -и -е ~ -и	носити видети	23	-ути ~ -ем
VIII.	-a ~ -и	држати	24	-сти
			25	-ћи

Поређењем ових двеју подела констатујемо следеће разлике: (1) у речнику Јеникове глаголи на *-сѝи* и *-ћи* окупљени су у једну врсту (I), док су у Нохином распоређени у две различите врсте (24 и 25); (2) глаголи на *-аѝи* ~ *-ем* груписани су у речнику Јеникове у две врсте, у зависности од тога да ли се у основи флективних облика јављају или не гласовне алтернације (ми на њих указујемо знаком \$) у односу према основи инфинитива (врсте II и V), док су у Нохином речнику сви ти глаголи у истој врсти (18); (3) глаголи са инфинитивним завршетком на *-уѝи*, без обзира на природу тога *-у-* сврстани су у исту врсту (23) у Нохином речнику, док су ти глаголи у речнику Јеникове распоређени у две врсте (III и IVa); (4) глаголи на *-еѝи* ~ *-ем* чине посебан разред VI врсте у речнику Јеникове, док су они у Нохиноме у виду изузетака сврстани у образац 21; (5) глаголи као *биѝи* ~ *бијем*, који према речнику Јеникове потпадају под први разред IV врсте, налазе се као група изузетака у обрасцу 22.

Можемо такође констатовати да је у речнику Јеникове подела представљена као исцрпна, тј. тако да сви глаголи потпадају под једну од ових 8 врста и да нема изузетака. Једино је код V врсте упозорено да се могу јавити алтернације претходног сугласника, али нигде није дат попис сугласника који алтернирају. Овакав поступак не омета производњу облика у продукцијским ситуацијама, али онемогућава системско овладавање глаголском флексијом српскога језика, те умањује вредност граматичког прилога у когнитивним ситуацијама. Примера ради, корисник ће у микроструктури речника пронаћи податак *махайѝи* ~ *машем*, затим ће уочити да је однос завршетака у основи *-a* ~ *-\$e*, те закључити да овај глагол припада V врсти и да се мења као *ѝисаѝи*, али да су им сугласници у основи различити. Пошто је већ у микроструктури добио презентски облик и податак о сугласничкој алтернацији, корисник ће према моделу флексијске врсте лако произвести одговарајући флективни облик. Корисник, међутим, нема податак о свим могућим сугласничким алтернацијама, па овај прилог у томе погледу не би задовољио све когнитивне потребе својих корисника.

Што се Нохинога речника тиче, ствар је другачија: обројчени обрасци представљају само „главне“ флексијске врсте, тј. врсте које поседују саоднос завршетака приказан у табlici 1, а у оквиру „главних“ флексијских врста, као што смо описали у одељку 5 (уп. и пример под г), нижу се, обележени бројем у експоненту, подобрасци код којих се јављају обличка или нагласна одступања односно мања или већа одступања од тога саодноса. Тако флексијска врста 22 садржи 8 образаца који представљају глаголе на *-иџи* ~ *-им*, образац глагола *биџи* ~ *јесам*, и 20 образаца (обележених 22³–20²⁰) који уводе глаголе на *-иџи* ~ *-ијем*. На овај начин постигнута је хијерархизација глаголских врста, при чему су „главне“ врсте представљене као основне, а „споредне“ као одступања од „главних“. Хијерархијски се устрој флексијских врста у литератури истиче као добар граматографски поступак (уп. Lehmann — Maslova 2004: 1878–1879), зато што поспешује памћење флексијских врста и погодује њиховом поступном овладавању. Због тога је добро што је овај лексикограф, за разлику од Јеникове, глаголе на *-аџи* ~ *-ем* и *-аџи* ~ *-џем* спојио у исти образац. Позитивну оцену пак не дајемо случајевима где се — као код глагола на *-иџи* ~ *-им* и *-иџи* ~ *-ијем* — хијерархизују две различите врсте.

Штавише, сматрамо да је лексикограф увелико усложнио поделу на врсте и представио корисницима систем с већим бројем одступања него што би их било да је применио поделу из речника Јеникове. И додатно, будући да у склопу „главних“ флексијских врста нема „главних“ образаца (нпр. ниједан глагол не носи само симбол 22), корисник ниједан глагол не може памтити као модел флексијске врсте (што је код Јеникове могуће), већ је нужно да се памти модел свакога обрасца. Пошто је образаца укупно преко 200, а симболи којим су уведени непрозирни (в. §5), обрасци неће имати мнемоничку вредност, па од корисника није могуће очекивати да ће лако меморисати све обрасце и њихове моделе. Другим речима, премда детаљно разрађен систем образаца у Нохином речнику омогућује „целовит“ увид у глаголску флексију српскога језика, он није подесан за поступно овладавање флексијом. С друге стране, редослед глаголских врста у Нохином речнику оцењујемо бољим него редослед у речнику Јеникове: глаголи на *-аџи* ~ *-ам* чине најбројнију, најплоднију и веома продуктивну глаголску врсту у српскоме језику (Šipka 2005: 238; Jelaska 2005a: 182; Marjanović — Radosavljević 2019: 55), те је природно да се из угла дидактике страних језика та врста усваја као основна и „правилна“. Самим је тиме оправдано да ова врста буде у заглављу класификације. За разлику од њих, мање бројне и неплодне глаголске врсте, као што су врсте које чине глаголи на *-сџи* и *-џи*, који се у глотодидактици сматрају „неправилнима“, упутно је оставити за крај (уп. Mugdan 1989a: 520–521; Jelaska 2005b: 342–345; Marković 2013: 225–226).

7. Примена уочених поступака. У претходним је одељцима (§4–6) било речи о поступцима који су примењени у обради глаголске флексије

српскога језика у двама чешким двојезичницима, а поступци су функцијски сагледани кроз призму корисничких потреба. У овоме одељку сагледавамо би ли се уочени лексикографски поступци могли применити на будуће речнике, и то оне где је српски језик упарен с француским, и ако је одговор потврдан, би ли они функцијски одговарали потребама корисника којима је српски такође страни језик. Пошто смо видели да главни део мегаструктуре анализираних речника не може одговорити на рецепцијске потребе корисника (уп. §4), будући да су непрепознатљиви и непредвидљиви флективни облици дати само у граматичком прилогу, овде једино разматрамо обраду флексије у циљу одговора на продукцијске и когнитивне потребе корисника будућега француско-српског речника. У примеру под д), ради илустрације искључиво обраде флексијских података, дајемо *ујро-шићени* нацрт одреднице *couper* (фр. 'сећи') у томе речнику, с тиме што је на еквиваленте најпре примењена обрада флексије какву даје Jeniková 2002 (предложак 1.1), па обрада коју нуди Noha 1963 (предложак 1.2):

д)

Предложак 1.1	Предложак 1.2
couper I. <i>vt.</i> сè ћи, -чем; рè зати, -жем; сèцк ати, -ам; крè сати, -шем; кòс ити, -им; одрез ивати, -ујем...	couper I. <i>vt.</i> сèћи 25 ¹¹ , рèзати 18 ^f , сèцкати 17 ^f , крèсати 18 ^c , кòсити 22 ^e , одрез ивати 20 ^b ...

Разуме се да је фактографско начело у предлошку 1.1 за корисника интуитивније и да га лакше може растумачити, али да оно не повезује експлицитно речничке чланке с граматичким прилогом. Због тога ово начело није у стању да директно поспешује корисникове когнитивне потребе. С друге стране, симболички поступак из предлошка 1.2 остварује експлицитну везу с граматичким прилогом и омогућује контролисанију корисникову производњу жељеног флективног облика, а уз то је он згоднији уколико је лексикографов задатак да уштеди на простору. Ако је пак издавачев императив да обим речника заиста буде што мањи односно да речнички чланци буду сажетији, симболичко би се начело могло применити и на предложак 1.1, и то тако што би се глаголима приписали симболи којима се у граматичком прилогу речника Јеникове разликују флексијске врсте (предложак 2.1). Истовремено, симболички поступак примењен у предлошку 1.2 може се побољшати тако што би се симболи којима се упућује на конјугацијске обрасце разлучили од симбола који уводе деклинацијске обрасце. Другим речима, деклинацијски би обрасци, пошто их је 16, задржали арапске бројне симболе, а конјугацијски би, којих је 9, могли бити означени римским бројкама (предложак 2.2):

ђ)

Предложак 2.1	Предложак 2.2
couper I. <i>vt.</i> сèћи I, рèзати V, сèцкати VI, крèсати V, кòсити VII, одрез ивати IV...	couper I. <i>vt.</i> сèћи VIII ¹¹ , рèзати II _f , сèцкати I _f , крèсати II _c , кòсити VI _e , одрез ивати V _b ...

Овим би се поступком у предлошку 2.2 више него у предлошку 1.2 задовољио напред поменути Берковљев критериј јасноће симбола, јер би измењени симболи имали већу мнемоничку вредност (уп. Марјановић 2022: 468). Такви би симболи, осим тога, могли служити и корисниковим когнитивним потребама: при овладавању глаголском флексијом упутније је кориснику рећи да глагол *сеука̑и̑и* припада *йрвој* (па чак и *девейој*) глаголској врсти, а не *седмнаестој* (или чак *двадесет и йейој*) флексијској врсти. Једноставно речено, глаголске би врсте и обрасце требало обројчавати другачије од именских, јер велики бројеви стварају привид веће сложености флексије у односу на стварну. Даље, запажамо да предлошци 2.1 и 2.2 још јасније указују на разлике у класификацији глагола које су примењене у анализираним чешким двојезичницима, него што се то у претходном одељку могло видети поређењем глаголских врста (уп. §6). Опет запада за око чињеница да у предлошку 2.1 бројеви врста не одговарају дидактичким потребама, где се прво приказује оно једноставније и општије, а потом оно сложеније и специфичније: свако ко овладава српским језиком прво ће овладати глаголима типа *сеука̑и̑и*, а тек касније глаголима типа *сећи*. Стога је боље да најбројнија, најплоднија, веома продуктивна и морфолошки необележена глаголска врста (тј. глаголска врста без гласовних алтернација), којој припада глагол *сеука̑и̑и*, буде означена као прва, а да се врсте које окупљају глаголе на *-с̑и̑и* и *-ћи* пребаце на крај. То практично значи да је из дидактичке перспективе сврсисходнији распоред врста који даје Noha 1963.

Но, будући да корисници папирних речника, као што смо истакли у одељку 5, нерадо посежу за другим елементима медиоструктуре како би растумачили симболе, сматрамо да би лексикограф исправно поступио ако би уз симболе (било оне из предлошка 2.1 или 2.2) фактографски навео завршетак 1. л. јд. презента као релевантног облика за успостављање парадигме, а у случају атематских глагола, као што је *сећи*, још и друге релевантне облике (уп. Марјановић 2016б: 118; Марјановић 2022: 471):

е)

Предлошак 3.1	Предлошак 3.2
соупег I. vt. с̑̑ ћ̑̑ ^{viii} , -чем, -ку, -као, -кла; р̑̑ зати ⁱⁱ , -жем; с̑̑цк ати ⁱ , -ам; кр̑̑ сати ⁱⁱ , -шем; к̑̑с ити ^{vi} , -им; одрез ивати ^v , -ујем...	соупег I. vt. с̑̑ ћ̑̑ ⁱ , -чем, -ку, -као, -кла; р̑̑ зати ^v , -жем; с̑̑цк ати ^{vi} , -ам; кр̑̑ сати ^v , -шем; к̑̑с ити ^{vii} , -им; одрез ивати ^{iv} , -ујем...

На тај би начин, под условом да је редослед флективних облика објашњен у упутству за употребу, корисник већ у микроструктури добио одговарајући флексијски податак за продукцијске потребе, али би исто тако био упућен и на граматички прилог ради задовољења когнитивних потреба. При томе, у предлошцима 3.1 и 3.2 исправну црту употребљавамо као добар лексикографски поступак, а симболе исписујемо у експоненту како би

били у другоме плану (уп. Берков 2004: 108; Марјановић 2016б: 122). Ти би симболи мање одвлачили пажњу оним корисницима којима нису потребни.

Што се тиче когнитивних потреба, будући француско-српски речник требало би да садржи и граматички прилог, с тим да би тај прилог морао бити језгровит, морао би садржати што више краћих а јасних објашењења, које би следио таблични преглед глаголске флексије опримерене конкретним глаголима што би служили као модели флексијских врста и образаца, и у којима би наставци односно завршеци и гласовне алтернације у парадигми били графички и типографски издвојени. Исто тако, да би корисник лакше уочавао тај прилог, ваљало би да се он штампа на каквоме дебљем папиру у боји. Коначно, ваљало би у прегледу глаголских врста израдити и применити поделу која би била усклађен(и)ја дидактичким потребама корисника којима је српски језик страни.

8. Закључна разматрања. У раду смо у оквиру функцијског металексикографског приступа (§3) сагледали да ли два двосмерна чешка двојезичника (§2) на одговарајући начин задовољавају потребе корисника у погледу обраде глаголске флексије српскога језика. Констатовали смо да оба речника само условно испуњавају рецепцијске потребе корисника (§4), зато што су непрепознатљиви и непредвидљиви флективни облици, уместо у макроструктури српско-чешкога дела, у обама речницима дати у попису неправилних глагола у граматичком прилогу. Исто тако, показали смо да оба речника задовољавају продукцијске потребе корисника (§5), али да је у једноме речнику (Jeníková 2002) флексијски податак дат фактографски, а у другоме (Noha 1963) симболички, и то тако да се корисник за тумачење симбола упућује на обрасце у граматичком прилогу. При томе, констатовали смо да први речник не даје потпуне податке о флексији неких врста (нпр. податке о 3. л. мн. презента глагола типа *cehu* и *üehu*), а да су симболи у другоме слојевито сложени од више елемената, будући да укључују како кодирани податак о флексијској врсти, тако и кодирани податак о акценатским алтернацијама у глаголској парадигми, те да ти симболи имају слабу мнемоничку вредност. Даље, констатовали смо да граматички прилози обају речника садржајно дају одговарајући преглед глаголске флексије српскога језика, те да могу послужити у когнитивне сврхе (§6), али да с формалне стране граматичком прегледу из првога речника треба дати предност, будући да је језгровит и прожет таблицама, за разлику од другог речника, у којем је флексија приказана у густој — теже читљивој — текстуалној форми. Потом смо уочене лексикографске поступке применили на нацрт будућега француско-српског речника, те навели и образложили шест предлога за обраду глаголске флексије српскога језика у будућем речнику. Показали смо да би ваљало да лексикограф у речничком чланку предност пружи фактографском начелу, али да не би било лоше да понуди и симбол који би корисника могао експлицитно упућивати на граматички прилог, у којем би нашао додатне податке о флексијској врсти

и парадигми претраженог глагола. Коначно, указали смо на потребу да се за будући речник изради подела глагола на врсте условљена дидактичким потребама корисника који српским језиком овладавају као другим (или страним) те да се та подела примени при успостављању флексијских образаца. На ово смо указали и раније (уп. Марјановић 2016б: 125), али, с обзиром на то да је у међувремену спроведено експлицитно разврставање 16.000 глагола српског језика на недвосмислене флексијске обрасце и да су врсте квантификоване (в. Марјановић — Radosavljević 2019; уп. и Jelaska — Вошњак Botica 2019), рад на кодификацији дидактичке класификације глагола у врсте с одговарајућом мнемоничком вредношћу и сврсисходне за будуће лексикографске пројекте намеће се као наредна етапа у овој области.

ЛИТЕРАТУРА

- Берков Валерий Павлович. *Двуязычная лексикография: Учебник*. Москва: Астрель — АСТ — Транзиткнига, 2004.
- Ђуровић Сања. *Укршћивање глаголских врста у конјугацији глагола у савременом српском језику*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2015.
- Марјановић Саша (а). Глаголска флексија у речницима. О рецепцијским и продукцијским потребама страних корисника. Крајишник Весна и др. (ур.). *Српски као страни језик у теорији и пракси III*. Београд: Филолошки факултет, 2016, 261–277.
- Марјановић Саша (б). „Глаголска флексија у двојезичном речнику са српским као циљним језиком“. *Зборник Мајице српске за филологију и лингвистику* 59/2 (2016): 109–128.
- Марјановић Саша. „Систем обраде глаголске флексије у Бенсоновом речнику“. *Јужнословенски филолог* 77/2 (2021): 201–232.
- Марјановић Саша. „Обрада глаголске флексије путем индексирања у двојезичним речницима са српским језиком“. *Српски језик: студије српске и словенске* 27 (2022): 455–475.
- Марковић Александра. Граматика у српским речницима. Драгићевић Рајна (ур.). *Савремена српска лексикографија у теорији и пракси*. Београд: Филолошки факултет, 2014, 69–91.
- Милосављевић Марија. *Глаголске врсте у српском језику. Преглед и коментари*. Необјављени магистарски рад. Београд: Филолошки факултет, 2009.
- Панкрац Ју. Г. Морфологическе карактеристике слова и их представљеније в граматике и словаре. Ярцева В. Н. и др. (ред.). *Слово в грамматики и словаре*. Москва: Наука, 1984, 79–84.
- Пипер Предраг. О принципу градуелности у лексикографском опису. *Дескриптивна лексикографија стандардног језика и њене теоријске основе: међународни научни скуп о лексикографији и лексикологији*. Београд — Нови Сад: САНУ — Институт за српски језик САНУ — Матица српска, 2002, 133–139.
- Поповић Љубомир. „Табеле као средство за систематску презентацију информација“. *Књижевности и језик* 52/3–4 (2005): 229–245.
- Радић Првослав, Ким Ун-Хе. Форме представљања и повратни глагол ‘звати се’ у методици наставе српског језика за странце. Крајишник Весна и др. (ур.). *Српски као страни језик у теорији и пракси*. Београд: Филолошки факултет, 2007, 39–46.
- Andersen Birger. „Dictionary Grammars“. *Hermes — Journal of Language and Communication Studies* 38 (2007): 119–136.
- Babić Biljana. Greške u tvorbi prezentskih oblika na početnim nivoima učenja srpskog jezika kao stranog. Гудурић Снежана, Стефановић Марија (ур.). *Језици и културе у времену и простору* 3. Нови Сад: Филозофски факултет, 2014, 569–581.

- Bergenholtz Henning, Tarp Sven. Dictionaries and Inflectional Morphology. Brown Keith (ed.). *Encyclopedia of Language and Linguistics*. Oxford: Elsevier, 2006, 577–579.
- Fuentes Morán María Teresa. *Gramática en la lexicografía bilingüe: morfología y sintaxis en diccionarios español-alemán desde el punto de vista del germanohablante*. Tübingen: Niemeyer, 1994.
- Haraldsson Helgi. Problems of Dictionary Grammar. The Zaliznyak Solution: A Boon or a Burden. Gellerstam M. et al. (eds.). *Euralex '96 Proceedings I–II. Part II*. Göteborg: Göteborg University, 1996, 561–572.
- Jackson Howard. Lexicography. Booij Geert, Lehmann Christian et al. (eds.). *Morphologie: Ein internationales Handbuch zur Flexion und Wortbildung*. 2. Halbband. Berlin — New York: De Gruyter, 2004, 1882–1892.
- Jelaska Zrinka (a). Glagolske vrste. Jelaska Zrinka i sur. *Hrvatski kao drugi i strani jezik*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2005, 170–185.
- Jelaska Zrinka (b). Poučavanje hrvatskim glagolima i pravila. Jelaska Zrinka i sur. *Hrvatski kao drugi i strani jezik*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2005, 341–352.
- Jelaska Zrinka, Bošnjak Botica Tomislava. Conjugational types in Croatian. *Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje* 45/1 (2019): 47–74.
- Jeniková Anna. *Srbsko-český a česko-srbský slovník*. Voznice: Leda, 2002.
- Kostić-Tomović Jelena. *Savremena nemačka leksikografija*, Beograd: FOCUS — Forum za interkulturalnu komunikaciju, 2017.
- Lehmann Christian, Maslova Elena. Grammatography. Booij Geert, Lehmann Christian et al. (eds.). *Morphologie: Ein internationales Handbuch zur Flexion und Wortbildung*. 2. Halbband. Berlin — New York: De Gruyter, 2004, 1857–1882.
- Lemmens Marcel. La grammaire dans les dictionnaires bilingues. Béjoint Henri, Thoiron Philippe (dirs.). *Les dictionnaires bilingues*. Louvain-la-Neuve: Duculot, 1996, 71–102.
- Marjanović Saša, Radosavljević Nikola. *Srpski glagoli: Konjugacijski rečnik glagola srpskoga jezika*. Beograd: Klett, 2019.
- Marković Ivan. *Uvod u jezičnu morfologiju*. Zagreb: Disput, 2013.
- Mrazović Pavica. *Gramatika srpskog jezika za strance*. Uz saradnju Z. Vukadinović. Sremski Karlovci — Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2009.
- Mugdan Joachim (a). Information on Inflectional Morphology in the General Monolingual Dictionary. Hausmann Franz Josef et al. (eds.). *Wörterbücher: Ein internationales Handbuch zur Lexikographie*. Berlin — New York: De Gruyter, 1989a, 518–525.
- Mugdan Joachim (b). Grundzüge des Konzeption einer Wörterbuchgrammatik. Hausmann Franz Josef et al., (eds.). *Wörterbücher: Ein internationales Handbuch zur Lexikographie*, Berlin—New York: De Gruyter, 1989b, 732–749.
- Noha Miloš. *Srbocharvátsko-český a česko-srbocharvátský slovník*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1963.
- Novak Milić Jasna. Učenje glagolskih oblika u hrvatskome kao stranome jeziku. *Suvremena lingvistika* 53–54 (2002): 85–100.
- Svensén Bo. *A Handbook of Lexicography: the Theory and Practice of Dictionary-Making*. Cambridge: University Press, 2009.
- Šipka Danko. *Osnovi morfologije*. Beograd: Alma, 2005.
- Tarp Sven. *Lexicography in the Borderland between Knowledge and the Non-Knowledge*. Tübingen: Niemeyer, 2008.
- Vuković Petar. *Morfologija češkoga jezika*. Zagreb: FF press, 2021.
- Zgusta Ladislav. *Priručnik leksikografije*. Prevod i predgovor Danko Šipka. Sarajevo: Svjetlost, 1991.

REFERENCES

- Andersen Birger. „Dictionary Grammars“. *Hermes — Journal of Language and Communication Studies* 38 (2007): 119–136.
- Babić Biljana. Greške u tvorbi prezentskih oblika na početnim nivoima učenja srpskog jezika kao stranog. Gudurić Snežana, Stefanović Marija (ur.). *Jezici i kulture u vremenu i prostoru* 3. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2014, 569–581.

- Bergenholtz Henning, Tarp Sven. Dictionaries and Inflectional Morphology. Brown Keith (ed.). *Encyclopedia of Language and Linguistics*. Oxford: Elsevier, 2006, 577–579.
- Berkov Valerij Pavlovich. *Dvuyazychnaya leksikografiya: Uchebnik*. Moskva: Astrel' — AST — Tranzitkniga, 2004.
- Đurović Sanja. *Ukrštanje glagolskih vrsta u konjugaciji glagola u savremenom srpskom jeziku*. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 2015.
- Fuentes Morán María Teresa. *Gramática en la lexicografía bilingüe: morfología y sintaxis en diccionarios español-alemán desde el punto de vista del germanohablante*. Tübingen: Niemeyer, 1994.
- Haraldsson Helgi. Problems of Dictionary Grammar. The Zaliznyak Solution: A Boon or a Burden. Gellerstam M. et al. (eds.). *Euralex '96 Proceedings I–II. Part II*. Göteborg: Göteborg University, 1996, 561–572.
- Jackson Howard. Lexicography. Booij Geert, Lehmann Christian et al. (eds.). *Morphologie: Ein internationales Handbuch zur Flexion und Wortbildung*. 2. Halbband. Berlin — New York: De Gruyter, 2004, 1882–1892.
- Jelaska Zrinka (a). Glagolske vrste. Jelaska Zrinka i sur. *Hrvatski kao drugi i strani jezik*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2005, 170–185.
- Jelaska Zrinka (b). Poučavanje hrvatskim glagolima i pravila. Jelaska Zrinka i sur. *Hrvatski kao drugi i strani jezik*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2005, 341–352.
- Jelaska Zrinka, Bošnjak Botica Tomislava. Conjugational types in Croatian. *Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje* 45/1 (2019): 47–74.
- Jeníková Anna. *Srbsko-český a česko-srbský slovník*. Voznice: Leda, 2002.
- Kostić-Tomović Jelena. *Savremena nemačka leksikografija*, Beograd: FOCUS — Forum za interkulturnu komunikaciju, 2017.
- Lehmann Christian, Maslova Elena. Grammatography. Booij Geert, Lehmann Christian et al. (eds.). *Morphologie: Ein internationales Handbuch zur Flexion und Wortbildung*. 2. Halbband. Berlin — New York: De Gruyter, 2004, 1857–1882.
- Lemmens Marcel. La grammaire dans les dictionnaires bilingues. Béjoint Henri, Thoiron Philippe (dirs.). *Les dictionnaires bilingues*. Louvain-la-Neuve: Duculot, 1996, 71–102.
- Marjanović Saša (a). Glagolska fleksija u rečnicima. O recepcijskim i produkcijskim potrebama stranih korisnika. Krajišnik Vesna i dr. (ur.). *Srpski kao strani jezik u teoriji i praksi III*. Beograd: Filološki fakultet, 2016, 261–277.
- Marjanović Saša (b). „Glagolska fleksija u dvojezičnom rečniku sa srpskim kao ciljnim jezikom“. *Zbornik Matice srpske za filologiju i lingvistiku* 59/2 (2016): 109–128.
- Marjanović Saša. „Sistem obrade glagolske fleksije u Bensonovom rečniku“. *Južnoslovenski filolog* 77/2 (2021): 201–232.
- Marjanović Saša, Radosavljević Nikola. *Srpski glagoli: Konjugacijski rečnik glagola srpskoga jezika*. Beograd: Klett, 2019.
- Marjanović Saša. „Obrada glagolske fleksije putem indeksiranja u dvojezičnim rečnicima sa srpskim jezikom“. *Srpski jezik: studije srpske i slovenske* 27 (2022): 455–475.
- Marković Aleksandra. Gramatika u srpskim rečnicima. Dragičević Rajna (ur.). *Savremena srpska leksikografija u teoriji i praksi*. Beograd: Filološki fakultet, 2014, 69–91.
- Marković Ivan. *Uvod u jezičnu morfologiju*. Zagreb: Disput, 2013.
- Milosavljević Marija. *Glagolske vrste u srpskom jeziku. Pregled i komentari*. Neobjavljeni magistarski rad. Beograd: Filološki fakultet, 2009.
- Mrazović Pavica. *Gramatika srpskog jezika za strance*. Uz saradnju Z. Vukadinović. Sremski Karlovci — Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2009.
- Mugdan Joachim (a). Information on Inflectional Morphology in the General Monolingual Dictionary. Hausmann Franz Josef et al. (eds.). *Wörterbücher: Ein internationales Handbuch zur Lexikographie*. Berlin — New York: De Gruyter, 1989a, 518–525.
- Mugdan Joachim (b). Grundzüge des Konzeption einer Wörterbuchgrammatik. Hausmann Franz Josef et al., (eds.). *Wörterbücher: Ein internationales Handbuch zur Lexikographie*, Berlin—New York: De Gruyter, 1989b, 732–749.
- Noha Miloš. *Srbocharvátsko-český a česko-srbocharvátský slovník*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1963.
- Novak Milić Jasna. Učenje glagolskih oblika u hrvatskome kao stranome jeziku. *Savremena lingvistika* 53–54 (2002): 85–100.

- Pankrac Yu. G. Morfonologičeskie karakteristiki slova i ih predstavljenje v gramatike i slovaru. Yarceva V. N. i dr. (red.). *Slovo v gramatike i slovaru*. Moskva: Nauka, 1984, 79–84.
- Piper Predrag. O principu gradualnosti u leksikografskom opisu. *Deskriptivna leksikografija standardnog jezika i njene teorijske osnove: međunarodni naučni skup o leksikografiji i leksikologiji*. Beograd — Novi Sad: SANU — Institut za srpski jezik SANU — Matica srpska, 2002, 133–139.
- Popović Ljubomir. „Tabele kao sredstvo za sistematsku prezentaciju informacija“. *Književnost i jezik* 52/3–4 (2005): 229–245.
- Radić Prvoslav, Kim Un-He. Forme predstavljanja i povratni glagol ‘zvati se’ u metodici nastave srpskog jezika za strance. Krajišnik Vesna i dr. (ur.). *Srpski kao strani jezik u teoriji i praksi*. Beograd: Filološki fakultet, 2007, 39–46.
- Svensen Bo. *A Handbook of Lexicography: the Theory and Practice of Dictionary-Making*. Cambridge: University Press, 2009.
- Šipka Danko. *Osnovi morfologije*. Beograd: Alma, 2005.
- Tarp Sven. *Lexicography in the Borderland between Knowledge and the Non-Knowledge*. Tübingen: Niemeyer, 2008.
- Vuković Petar. *Morfologija češkoga jezika*. Zagreb: FF press, 2021.
- Zgusta Ladislav. *Priručnik leksikografije*. Prevod i predgovor Danko Šipka. Sarajevo: Svjetlost, 1991.

Saša P. Marjanović

SERBIAN VERB IN CZECH POCKET BILINGUAL DICTIONARIES: INFLECTION DESCRIPTION AND ITS APPLICATION

Summary

In the paper, within the framework of the function-based metalexigraphic approach, we examined whether two pocket Czech-Serbian bidirectional bilingual dictionaries published in Czechoslovakia and the Czech Republic respectively, properly satisfied the needs of users with regard to the processing of the verb inflection of the Serbian language. We concluded that both dictionaries fulfilled the reception needs of the users only to a certain extent, because the unrecognisable and unpredictable inflection forms were provided in the list of irregular verbs in the dictionary grammar, instead of the macrostructure of the Serbian-Czech part. Also, we showed that both dictionaries satisfied the production needs of users, but that one dictionary (Jeníková 2002) provided the inflection data in a factographic manner, while the other (Noha 1963) provided it in a symbolic manner, by directing the user to the patterns in the dictionary grammar for the interpretation of the symbols and production of the desired inflection form. Also, we concluded that the grammar of both dictionaries provided an appropriate overview of the verb inflection of the Serbian language, and that they could satisfy cognitive needs. However, on the formal side, the grammar overview from the first dictionary should be favoured, since it is concise and interspersed with tables, unlike the other dictionary, in which inflection is presented in a dense textual form, which is less legible. Then we applied the noted lexicographic methods to the draft of a future French-Serbian dictionary, expounding the six templates for the processing of the verb inflection of the Serbian language in the future dictionary. We have shown that it would be prudent for the lexicographer to favour the factographic principle in the dictionary entry, but it would not be bad if they offered a symbol that might direct the user explicitly to the dictionary grammar, where they could find additional data on the inflection type and paradigm of the verb in question. Lastly, we pointed to the need of making a classification of verbs with a strong mnemonic value and conditioned by the didactic needs of the users who are learning Serbian as a foreign language, and to apply that classification through the establishment of inflection patterns in the dictionary grammar cross-referenced with the macro- and microstructure of the future dictionary.

Key words: verb inflection, lexicography, Serbian, French, Czech.

БАЛКАНСКЕ РУКОТВОРИНЕ ФРА И ЦЕСИ ЊУБЕРИ С ОСВРТОМ НА СРБИЈУ

Jeremy Howard. *Balkan Fabrications. From Fra and Jessie Newbery's 'Serbian Turn'*.
Bristol: Sansom&Company, 2022, 296 p.

Књига *Балканске рукотворине Фра и Цеси Њубери с освртом на Србију*, историчара уметности и професора Универзитета Сент Ендруз у Шкотској др Церемија Хауарда, јесте још једна студија овог аутора која не говори само о уметности, историји уметности или о одређеном уметничком правцу, већ представља јединствен приказ интеркултуралне уметничке мреже која се развијала у додиру с различитим европским културама и традицијама. Ово, како сам аутор описује, „не академско и не тако лако штиво“, говори о сличности и утицају балканске уметности (српске, македонске, хрватске, бугарске и др.) на англосаксонску уметност у радовима Фра (Франсиса) Њуберија, сликара и директора уметничке школе у Глазгову, као и његове жене Цеси, инспирисане фолклором, текстилним дизајном и традиционалном употребом игле код балканских народа, с чим је имала прилику да се сретне током путовања по јужноевропским земљама касних 1920-их година. Кроз седам поглавља, колико их књига садржи, Цереми Хауард пише о најситнијим траговима мануфактуре, артефактима, разгледницама, текстилу, техници плетења и шивења код балканских народа, који су најпре послужили као инспирација Фра Њуберијевим сликама и у многоме утицали на развој будућег међународно признатог британског модерног покрета у уметности XX века.

Прво поглавље ове књиге аутор посвећује великом броју разгледница с женским портретима у традиционалним народним ношњама из Далмације, Заре (данашњег Задра), Аверона, с Родоса и са Сицилије, које је Цеси сакупљала током својих европских путовања 1920-их година и слалала пријатељици, такође уметници, Мери Спенсер Ватсон и њеној мајци Хилди. У архиву породице Њубери су пронађене укупно двадесет и две разгледнице из градова бивше Југославије, док је највећи број њих послат из Загребa. Међу сачуваним разгледницама различитих аутора (Максимилијана Ванке, Зденке Сертић, Славка Томерлина, Зое Борели, Насте Ројц, Франческа Вердеросе, Владимира Кирина) се налазе и оне које Цеси Њубери није могла или није желела да пошаље, али које су на овај или онај начин утицале на појаву „балканског кода“ у њеним дизајнерским радовима и сликама њеног мужа. Дакако највећи утицај су ове разгледнице оствариле на настанак чувене Фраове слике „Српкиње“ (1929–1930) и управо ова слика представља предмет интересовања др Церемија Хауарда, будући да садржи највећи број обележја македонске и српске народне традиције. Слика представља две жене-сељанке у ношњама из суседних области „Старе Србије“: из Куманова и из Водне у Горњем Вардару, које седе окренуте једна према другој и шију, односно преду. Хаљине урађене с мотивима цвећа, коришћених као вид одбране од нечистих сила, представљају део традиционалног македонског веза који је доминантан на хаљинама Њуберијевих „Српкиња“. У жељи да пронађе сличности између прикупљених разгледницама и Њуберијевих слика, аутор даје детаљне описе народних ношњи, обележја и мотива, као и положаја тела и погледа балканских жена, који су послужили као модел.

Разгледница на којој су приказане две Далматинке које стоје испред Заре (данашњих Градских врата у Задру) је најпре, по мишљењу аутора књиге, послужила као инспирација Фраовим „Српкињама“, с том разликом што на његовој слици жене у народним ношњама седе у традиционалним српским опанцима, док су Далматинке на разгледници испред Градских врата, иако стоје у првом плану с марамама и у идентичним националним костимима, приказане без потколеница, листова и стопала. Др Цереми Хауард истиче и важну сличност с разгледницом под називом „Плато Грка“ Франческа Вердеросе на којој су приказане три фронтално постављене девојке напетих погледа, које својом композицијом подсећају на Њуберијеве „Српкиње“. Беле народне ношње с црвеним и црним детаљима на разгледницама хрватског аутора Владимира Кирина су такође послужиле као модел традиционалног костима на Фраовим балканским женама. Свака од пронађених разгледница је, према мишљењу др Церемија Хауарда, неким детаљем, украсом на одећи, бојом или пак плетеницом, утицала на стварање јединственог уметничког стила Цеси и Фра Њубери. Такав нов и јединствен уметнички стил је настајао да покаже да традиционално не мора и не треба увек да буде супротстављено модерном.

У другом поглављу *Балканских рукојворина* др Цереми Хауард описује нескривено одушевљење Њуберијевих према балканским националним костимима, текстилном раду и изради одеће од вуне, које се манифестовало на сликама с такозваним „српским називима“: „Српкиња“, „Српски музичар“, „Српски пастир“, као и на слици „Стрпљење“. Изузев сличности са српским народним ношњама, плетеним корпама и музичким инструментима — уопште, сличности са српским фолклором, ове слике садрже и призоре мукотрпног рада и тешког живота, што ни мало није изненађујуће, будући да су оба уметника била социјалистичког уверења и да су тежили приказивању свакодневице радничке класе. Аутор књиге помиње неколико Фраових слика које у први план стављају текстилни дизајн женске одеће по узору на балканску традицију, посебно истичући слику „Везиља“, која заправо представља портрет Ане Мутезијус, пријатељице Њуберијевих, у одећи која симболизује почетак друштвених промена у комбинацији с традицијом. С друге стране, на свим „српским сликама“ Фра Њуберија приказана је комбинација српске, македонске и хрватске традиције: на слици „Српски музичар“ је приказан портрет Давида Брунлија у готово природној величини и у хрватској народној ношњи, у српским опанцима и с платненом чобанском торбом у плавим нијансама. Уметник је јасно желео да истакне, како на овој, тако и на осталим сликама, цео спектар боја, коришћен у изради ношњи, али и предмете од вуне, која је предњачила међу материјалима за израду одеће. Да су Фра и Цеси Њубери били одушевлени балканским народним костимима и традицијом сведочи и податак да је Фра 1927. године у свом родном Дорсету организовао приредбу у част Светог Едварда Мученика, настрадалог тинејџера-краља Весекса, на којој је организована поворка на челу с амазонкама у балканским ношњама (Мери Спенсер Ватсон и њена мајка Хилда). Хилда је била обучена у војвођанску народну ношњу, док је „краљица села“, тринаестогодишња Една Мос, била обучена у костим сличан оним из Горњег Вардара. Већину костима за ову приредбу дизајнирала је сама Цеси, откривајући и своју наклоност према балканској текстилној традицији. У овом поглављу, између осталог, аутор књиге пише и о односу Њуберијевих према раду Ивана Мештровића, што поново сазнајемо из разгледнице коју Фра шаље свом пријатељу Муспрату, величајући рад српског вајара. Занимљива је и чињеница да су и Фра Њубери и Мештровић излагали 1915. године на изложби Краљевског института, али још увек није утврђено јесу ли се ова двојица уметника лично познавали.

У наредном поглављу, посвећеном укрштањима балканске културе као интеркултуре, др Цереми Хауард настоји да одговори на питање одакле потиче Фраово и Цесино интересовање за балкански орнамент и народни занат, колико је оно што су прикупили и видели током својих путовања репрезентативно за балканску културу и како се то уклапа у британску свест о балканском идентитету. Како аутор закључује из бројних писама која су Њуберијеви 1920-их година слали својим ћеркама, највећу инспирацију нису проналазили у животу и свакодневици балканског народа, њиховим техникама веза или у нацио-

налним костимима, већ у самој пољупривреди. Сlike сеоског живота и пољупривредни рад су изазвали највеће поштовање код британских уметника, што ни мало не чуди, будући да се Енглеска тих година налазила у незавидној економској ситуацији, те је Фра својим сликама настојао да позове на развој пољупривреде, представљајући различите слике људи на пољима у току сезонских радова. Из многобројних писама се сазнаје у којој мери су турска окупација и византијска традиција утицали на архитектуру и уметност балканских градова, посебно у Београду и Нишу. Џеси у свом писму кћерци пише о невероватном споју различитих архитектонских стилова, о лепоти призора цамије, католичке и православне цркве које поносно стоје једна покрај друге, о Конаку књегинје Љубице у Београду, о зградама које су уистину прави примери еклектике, о теписима и гардероби коју је видела на београдској пијаци. Једна таква сцена пијачног дана у Нишу приказана је на разгледници коју Џеси шаље својој кћерци Мери. Турски утицај на Балкану је, судећи по Џесином одушевљењу, оплеменио балкански стил и сасвим сигурно утицао на жељу Њуберијевих да своје европско путовање заврше баш у Истанбулу.

Следеће поглавље књиге др Џереми Хауард почиње питањем о предрасудама западноевропских држава, посебно Велике Британије, према балканској култури, традицији и уметности, односно питањем односа према балканском идентитету, с којим су се могли упознати на Мештровићевој изложби у Краљевској академији или су имали прилику да посете павиљон Краљевине СХС на париској изложбу 1925. године. О успешности павиљона Краљевине СХС на изложби у Паризу се могло прочитати из каталога изложбе у ком византолог Габријел Мије детаљно описује уметност и традицију из различитих крајева Краљевине, уједно раздвајајући њихова индивидуална обележја. Будући да је британска слика о „дивљем Балкану“ често искривљена и погрешна, радови Фра Њуберија су утолико значајнији за стварање праве слике о Балкану у очима западног света. Поред британске свести о балканском идентитету, аутор се интересује и за развој уметности у Југославији 1920-их година, бавећи се уједно путевима авангарде и зачецима модернизма. Као највеће изворе података о датом периоду, Џереми Хауард помиње књигу Љиљане Благојевић (*Модернизам у Србији: елузивне маргине београдске архитеткџуре, 1910–1941*), зборник текстова многобројних аутора (Јелене Богдановић, Игорa Марјановића, Јасне Јованов, Светлане Томић, Љубомира Милановића и др.) обједињених у књигу *На самој ивици: модернизам и модернизација у уметности и архитеткџури међураиине Србије, 1918–1941*, као и књигу Николе Ивановића (*Идентитет(и): љредставе жена у српском сликарству (1918–1941)*). Сви наведени извори су аутору послужили да стекне ширу слику о развоју уметности у Југославији, повлачећи паралеле између српских аутора који су допринели модернизацији у уметности и нових уметничких поступака Фра и Џеси Њубери. Међу такве српске ауторе др Џереми Хауард убраја Уроша Предића, Надежду Петровић, Даницу Јовановић и Милоша Голубовића, дивећи се уметничкој вештини српских сликара да националним костимима, обележјима и предметима дају један потпуно нов и другачији контекст, управо онако како су то Џеси и Фра Њубери чинили у својим сликарским и дизајнерским радовима.

У шестом поглављу *Балканских рукољворина* аутор пише о женама британског порекла које су биле биле на различите начине повезане с балканском културом и уметношћу, називајући их личностима-фракталима једне целине, повезаних заједничким интересовањем за балканске рукотворине. Ове жене и уметнице су путовале и живеле на просторима Југославије 1930-их година, сакупљајући различите предмете — од намештаја, фигура, тепиха, одеће до слика и фотогафија. Међу њима су се истакле Џин Милне, Етел Мајрет, Ребека Вест, а посебно Ени Дикинсон која је и живела у Југославији у послератним годинама. Занимљив је и подак да је за југословенски часопис *Жена и свети* дала интервју у ком тврди да нема никакве сумње у чињеницу да је у прошлом животу била Српкиња. Своје напоре је усмерила ка дизајнирању и прикупљању намештаја и предмета различитих материјала и стилова, које је затим приказала на изложбама у Лондону и Београду. Ени Дикинсон је помагала у болници у Врњачкој Бањи и тада је искористила јединствену при-

лику да упозна српски менталитет, обичаје и размишљања људи с ових простора, што је додатно употпунило и уобличило њен поглед на Балкан. Током периода живота у Босни и Херцеговини посетила ју је Етел Мајрет на једном од својих путовања по Југославији. Етел је, за разлику од Ени, највише била заинтересована за српску одећу од вуне, њену прераду и употребу. Током сваке посета Југославији, остваривале су значајна познанства и везе са српским уметницима, па је тако Џин Милне била једна од најближих пријатељица Ивана Мештровића. Ове жене су у многоме утицале на подизање свести о српској култури у британској средини, настојећи да пренесу све фрагменте из српског живота и тиме популаризују Балкан у родној земљи. Упркос тешким историјским тренуцима и ратовима, уметнице су успеле, како тврди и сам аутор књиге, да створе јединствену групу људи, усмерену на проучавање традиције, културе и уметности српског народа.

Последње поглавље је посвећено текстилном дизајну Цеси Њубери и изради одеће по узору на народне ношње из Србије, Хрватске, Бугарске и Македоније. Цеси је сматрала да начини израде одеће превазилазе пукe технике веза или плетења и стога заслужују да уживају статус уметности. Велики број Цесиних креација није сачуван, јер је направљен за употребу, али оно што је пронађено јасно показује да је Цеси у свом дизајну користила македонску технику веза од fine вуне, често с мотивима црвеног или белог цвећа, као и моделе сличне српским кошуљама са стакленим перлама и руским копчама. Спајањем различитих традиција, Цеси Њубери је успевала да створи нешто потпуно ново и другачије, доказујући да традиционално и модерно могу бити делови једне целине, уколико се употребе на складан начин. Стил ове уметнице је, како др Цереми Хауард пише, сасвим сигурно одређен аутентичним „балканским кодом“, који ју је уједно учинио препознатљивом.

Књига *Балканске рукоџворине* уистину представља јединствено сведочанство о уметности и стилу Цеси и Фра Њубери, али је истовремено и показатељ да су путеви уметности чудни, непредвидиви, преплетени и чаробни у сваком облику. Истраживање др Церемија Хауарда подсећа на чињеницу да је у средишту правог уметника увек човек, његова потрага за лепим и добрим, његова борба против ништавила и учмалости, његов крик против сваког зла. Ова књига није само истраживање о утицају балканске уметности на стваралаштво Франсиса Њуберија, већ је и приказ последњих година стваралачког живота овог сликара: након повратка из Југославије, Фра Њубери упада у депресију и заувек престаје да слика, препуштајући се вртлогу неког другог, мрачнијег света. Цереми Хауард је читаоцу подарио један сасвим нови и другачији поглед на стваралаштво изузетних уметника, на њихове изворе инспирације, на њихову моћ да превазилазе границе и спајају супротстављене светове, величајући неустрашиву снагу уметности.

Марија Кувекаловић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
marija.kuvekalovic6@yahoo.com

UDC 821.16.09(082)(049.32)

СЛОВЕНСКА НАУЧНА ФАНТАСТИКА КОД СРБА

Дејан Ајдачић (ур.). *Словенска научна фантастика код Срба*.
Београд: Алма, 2021, 323 стр.

У оквиру циклуса *Словенска фантастика*, чији је организатор Дејан Ајдачић, до сада је реализовано шест међународних научних конференција и објављено је више тематских зборника. Дејан Ајдачић је српски филолог, фолклориста, етнолингвиста, теоретичар књижевности и преводилац, а до сада је објавио више студија и зборника радова које повезује тематика словенске научне фантастике: *Фуџурославија, студије о словенској научној фан-*

тасиџици (2008), *Тело у словенској фуџурофантасиџици* (2011), *О срџској књижевној фантастиџици* (2019), *Одблесци научне фантастиџике* (2020) и *Словенски фолклор и књижевна фантастиџика* (2020). У октобру 2020. године одржана је онлајн 6. међународна конференџија из поменутог циклуса под називом *Словенска научна фантастиџика код Срба*, а радови изложени на конференџији објављени су у истоименом зборнику радова.

Зборник садржи тринаест радова које повезује тема превођења дела словенске фантастиџике у нашој средини, а аутори радова баве се питањем присуства овог жанра у области књижевности, позоришне и радиофониџке сцене, као и у области уметности стрипа. Иако нису груписани у посебне целине, могу се уочити посебне групе радова које повезује оквирни приступ проблему превођења и заступљености дела словенске фантастиџике на српском језику. Прва група радова бави се пројекџијом шире слике истражених тема. Овде спада рад Дејана Ајдаџића „Превођи прозних књиџа словенске научне фантастиџике на српски и хрватски језик (до 1990) и српски језик до 2020“, у коме се пажња усмерава на превође књиџа научне фантастиџике словенских писаца током последњих сто година — у краљевини и социјалистичкој Југославији, а након распада Југославије — у Србији. Појава превода овога жанра у нашој средини осветљена је у контексту друштвених и културноисториџских прилика, уз указивање на посреднике између изворних дела и превода. Паралелно се указује на значај појединих издавача и издавачких серија, уредника, превођилаца, прилика и идеја које су доприносиле расту и опадању интересовања за овај књижевни жанр. Ово прегледно истраживање рецепџије словенске научне фантастиџике код Срба груписано је и представљено најпре хронолошки, а потом у тематским оквирима. Закључак је да је судбина научне фантастиџике словенских аутора у српској култури у знатној мери зависила од политичких токова. Током времена мењале су се и доминантне форме издавања превода научне фантастиџике, од штампања књиџа у наставцима, преко објављивања превода у специјализованим часописима и у види рото романа, све до појаве интернета и електронских издања. Међу словенским писцима научне фантастиџике који су се преводили у Југославији најбројнији су Руси совјетске епохе, али то подразумева и ауторе из Грузије, Јерменије, Казахстана и Украјине, чији су текстови превођени са руског језика. У Југославији је превођена словеначка и македонска научна фантастиџика, али и дела значајних класика жанра као што су Станислав Лем и Карел Чапек, док су дела Словака и Белоруса потпуно заостављена. Такође, аутор закључује да у српској култури недостаје систематичност у превођењу словенске научне фантастиџике, да је рецепџија овог жанра одувек у великој мери зависила од помодних трендова из иностранства и да је присутно доста превода неуједначеног квалитета.

На претходни рад надовезује се студија Миодрaга Миловановића „О преводима словенске научне фантастиџике у српској и хрватској периодици до 1990. и у српској периодици до 2020“. Аутор указује на значај првих превода у међуратним листовима *Полиџиџика* и *Полиџиџикин забавник*, као и у часопису *Радио Београд*. Прате се промене у типовима фантастиџике која је објављивана у периодици различитих издавачких профила послератног периода. Часопис који је објављивао совјетске научнофантастичне приче био је *Техника Нарођу* (касније *Техничке новине*), а часописи сличног профила, *ОТО забавник* и *Експерџи: научно-технички маџазин*, поред кратких прича које су преузимане из совјетских часописа сличног усмерења, објављују и преводе са чешког и пољског. Часописи посвећени ваздухопловству и астронауџици, као и каснији специјализовани часописи за научну фантастиџику, као што су *Космоџлов*, *Sirius* и *Алеф: Science Fiction Маџазин*, донели су велики допринос афирмацији жанра и словенских аутора. Значај овог прилога је у томе што аутор систематично анализира однос према преводу у појединим листовима и часописима, те закључује да је постојала пракса недоследног превођења са словенских језика, слободне адаптације оригинала, објављивања истих превода под различитим насловима, а преводиоци често нису били потписани или су се потписивали под псеудонимом. Миловановић констатује да је од средине 50-их до почетка 90-их година XX века домаћим читаоцима било могуће да прате токове словенске научнофантастичне приче, док од почетка деведесетих крађа прозна форма научне фантастиџике постаје практично недоступна нашим читаоцима због смањеног броја специјализованих часописа и незанересованости редакџија за словенске ауторе. Управо из овог разлога значајан је чланак Елене Ковтун са Филолошког факултета МГУ у Москви, који под насловом „Научна фантастиџика на руском јези-

ку од 1990. до 2010. године: основни трендови и значајни текстови“, доноси избор препоручених аутора и текстова које би требало превести и учинити доступним нашим читаоцима. Ауторка указује на нове жанровске трендове које препознаје у споју научне фантастике, фантазије и фантастичних параболоа. Такво преплитање различитих типова фантастичких поставки очито је код аутора попут Татјане Толстој, Јевгенија Лукина, Сергеја Лукјаненка, Сватослава Логинова и других. Помињу се и аутори руске верзије киберпанка, попут Алексеја Андрејева или експерименти са фантастичким помислима аутора Виктора Пелевина, Владимира Сорокина, Алексеја Иванова.

Систематичну анализу рецепције превода дела научне фантастике представља и рад Ирине Антанасијевић са Филолошког факултета у Београду „Фантастика руске емиграције у Краљевини СХС/Југославији“. На почетку ауторка напомиње да се у покушајима стварања историје руске фантастике често „прескаче“ период пре Совјетске Русије, чиме се поједностављује линија развоја жанра, а совјетска фантастика постаје једини наследник жанрова фантастике периода пре револуције. Стога је неопходно да се истражи развој жанра у емиграцији, иако се овде наилази на проблем нерешеног питања генеалогije руске фантастике и питање дефинисања жанра. После детаљног разматрања питања издвајања и дефинисања дела ране, предреволуционарне фантастике, ауторка приступа хронолошком прегледу доприноса превода фантастике руских емиграната у Краљевини СХС/Југославији. Иако су издавачки центри за фантастику емиграције били Рига и руске издавачке куће у Кини, несумљив је значај аутора попут Јелене Ивановне Апревљево, Василија Немовича-Данченка, Сергеја Рудолфовича Минцлова, Илије Голенишчева-Кутузова и многих других, који су својим животом и стваралаштвом били повезани са нашом средином. Један од њих, Андреј Митрофанович Селитреников (псеудоним Андреј Реников), био је код нас познат и као драматург, а преведен је његов роман *Дикџајтор свеџа* (1925) који се сматра примером екстремно десничарске емигрантске фантастике. По речима ауторке, истраживање историје фантастике руске емиграције у нашој култури још увек је у зачетку. Потребно је додати и истраживање штампе руске емиграције и допринос објављивања стрипова, а онда све то објединити у општу историју фантастике Заграничне Русије.

Другу групу радова препознајемо у текстовима чији су аутори фокусирани на питања рецепције дела појединачних словенских аутора у нашој средини. Љиљана Пешикан Љуштановић разматра роман Николаја Носова *Доживљаји Незнајка и његових групова*, који је шездесетих година преведен на српски језик, док су остала два дела трилогије о Незнајку остала непреведена. Из наслова рада „Фантастика у функцији васпитања — роман за децу Николаја Носова на српском“ јасно је да је анализа усмерена на разматрање васпитне и идеолошке функције романа, али тежиште рада представља критика површног и недовољно верног превода Лидије Вукчевић, што је, поред јасне идеолошке инструментализације, утицало на недовољно дубоко тумачење књижевних квалитета овог романа. У другом раду „О околностима превођења савременије руске научне фантастике на српски језик“, Ненад Благојевић бави се питањима превода и рецепције дела Сергеја Лукјањенка, Дмитрија Глуховског, Татјане Толстој и Владимира Сорокина на српски језик. По ауторовим речима, док је мотив за објављивање превода шест романа Лукјањенка била његова интернационална популарност, мотив за превођење више дела Глуховског била је његова популарност на руском говорном подручју. На другој страни, роман *Кис* Татјане Толстој и три романа Владимира Сорокина дочекали су преводе на српски само захваљујући ентузијазму преводилаца и издавача. Иако је реч о квалитетним преводима и делима која су значајна за данашње оквире руске научне фантастике, остала су предмет интересовања углавном у академској средини и ужим круговима познавалаца књижевности. Аутор то објашњава чињеницом да на рецепцију стваралаштва оваквих писаца у савременим условима утичу фактори који излазе из оквира укуса и расположења читалачке публике, а ту се пре свега мисли на условљеност њихове присутности у неким другим, мултимедијалним облицима. Који све позитивни и негативни чиниоци утичу на квалитет и квантитет присутности дела неког аутора у страног средини тема је рада „О неким аспектима превођења и рецепције дела Карела Чапека у српској култури“ Александре Корда-Петровић. На примеру превођења Чапекових антиутопијских драма и романа на српски језик, показује се као једна од главних позитивних чињеница то што су на српски и хрватски језик преведена сва дела овог

писца која имају одлике научнофантастичног жанра, док се неблаговременост појаве превода, преводачки и издавачки пропусти, као и непрепознавање значаја Чапеквих дела за развој жанра од стране књижевне критике, тумаче као негативни чиниоци рецепције.

У већини заступљених радова у овом зборнику можемо пронаћи предлоге и планове за будућа истраживања теме присутности и значаја словенске научне фантастике у српској култури, као и указивање на неопходност реализације будућих превода незаобилазних дела из овог корпуса. То је наглашено у чланку „Екомена’ Хенри Лајона Олдија“, који је написао Јевгеније Шкуров, у коме је пажња усмерена на неопходност превода дела два украјинска писца, Дмитрија Јевгењевича Громова и Олега Семеновича Ладижинског, који објављују под псеудонимом Хенри Лајон Олди. Аутор пажњу усмерава на први том њихове трилогије о фантастичном свету под именом Екумена и закључује да дела Олдија могу да привуку пажњу српских читалаца. Даље, од аутора Богдана Трохе у чланку „Генолошки чиниоци атрактивности савремених научнофантастичних романа у Пољској“ сазнајемо да на пољском издавачком тржишту доминирају одређена естетска својства поджанрова научне фантастике. Аутор издваја и представља добре примере савремене пољске чисте фантастике (Марек С. Хуберат и Ана Кањток), алтернативне фантастике повезане са политичком фикцијом (Адам Пшехшта, Кшиштоф Пискорски и Шчепан Твардох), ауторе поджанра свемирске опере (циклуси Михала Холева и Марћина Подлевског), ауторе спекулативне фикције (Јацек Дукај и Јануш Циран), представнике хибридних поджанрова (Патрик Омен, Михал Протасјук и Јацек Собота), а предлаже за превод и тетралогiju *Госйодар леденоџ вриџа* Јарослава Гжендовича. Тиме овај чланак представља прегледни водич за будуће преводиоце.

Треба нагласити да је аутор чак четири прилога заступљених у зборнику Зоран Стефановић, писац, публициста и издавач, чији већи део уметничког опуса спада у фантастику. За ову прилику написао је чланке о српском и југословенском стрипу у контексту словенске научне фантастике, о значају издања *Енциклопедије научне фантастике* Зорана Живковића, о српској радиофонији и словенској научној фантастици, као и чланак под називом „Српско позориште и словенска научна фантастика, са освртом на Чапека и Булгакова“. Овим текстовима зборник је обогаћен значајним информацијама о присутности словенске фантастике у различитим уметничким формама и медијима.

Посебан допринос овог издања представља „Библиографија словенских превода научне фантастике на српски и хрватски језик“, коју су саставили Миодраг Миловановић и Бобан Кнежевић, као и Регистар преводаца и Регистар илустратора, које је саставила Вера Петровић. Како је назначено, библиографски попис је проширена верзија библиографске базе података која се налази на сајту *Znak sagite*. Представљени су хрватски преводи до 1990, а српски до данас. Библиографија обухвата засебна издања превода, као и преводе у периодици, а унети су подаци и о поновљеним издањима, тако да корисник може да има увид у број издања појединачних превода. Ради прегледности библиографске јединице груписане су у посебне целине према словенским језицима са којих су дела преведена, и то овим редоследом: бугарска, чешка, македонска, пољска, словеначка и совјетска (руска, украјинска...) научна фантастика. Ова библиографија уз придодате регистре важан је извор за будућа истраживања.

Пажљиви читалац тематског зборника *Словенска научна фантастика код Срба* може приметити формалну неуједначеност у начину на који су текстови приређени, као и разноликост истраживачких приступа. Један од разлога је свакако чињеница што аутори прилога припадају различитим истраживачким профилима, од академских и научних до публицистичких и журналистичких. Ипак, то не мора бити недостатак ове публикације, чак напротив, чини је богатијом у смислу понуђених погледа из различитих визура. Неспорно је да зборник представља значајан допринос разради ове теме и одређује путоказе за даља истраживања.

Александра Корга-Пејровић

Универзитет у Београду
Филолошки факултет, Катедра за славистику
korda@verat.net

Jasmina Vojvodić (ur.). *Dvjesto godina Dostoevskog*. Zagreb, Disput, 2021, 396 str.

О књижевном стваралаштву Ф. М. Достојевског до сада се много писало, па јубилеј, као што је двестогодишњица рођења руског писца, представља велики изазов за теоретичаре да поново размотре његова дела, сагласно савременом хоризонту тумачења.

Зборник радова *Дејесџо година Досџојевскоџ објављен* је 2021. године и настао је у оквиру институцијског пројекта Филозофског факултета у Загребу „Ф. М. Достојевски у Хрватској”. У опсежном, уводном излагању уредница, Јасмина Војводић, апострофира значај дела Ф. М. Достојевског у руској и европској књижевности XX века и након детаљног описа његове библиографије, уредница открива рецепцију руског писца у хрватској књижевности. Прво се позива на истраживање Јосипа Бадалића, који сагледава преводилачку делатност дела Достојевског у хрватској књижевности у XIX веку. Што се тиче рецепције руског писца у XX веку, Јасмина Војводић се позива на анализе познатог русисте, Јосипа Ужаревића.

У даљем току уводног излагања уредница приказује тематско-теоријску заокупљеност хрватских истраживача у делима Ф. М. Достојевског. Она наводи да је тумаче занимала биографија, друштвено-политички контекст, филозофске и религијске теме, као и компаративна читања руског писца

У фрагменту „Аутор Достојевски“ уредница се најпре позива на књигу Драгутина Прохаске „Фјодор Михајлович Достојевски; студија о свеславонском човеку“. У делу Прохоска се умногоме користи списима пишчеве кћери, Љубови Федоровне и помоћу њих покушава да напише студију која ће анализирати дела Достојевског, искључиво, кроз његову биографију. Надахнуто о Достјевском, кроз биографски дискурс, пише и познати хрватски књижевник, Густав Крклец у делу „Ф. М. Достојевски као човек“. Од значајних биографских тумачења Фјодорових дела уредница издваја још и књиге Милоша Поповића „Идеална преоријентација Ф. М. Достојевског“, као и „Етички crisis код Достојевског“, Жељке Сенковић.

У фрагменту „Друштвено-политички контекст“ уредница апострофира радове који кроз социјано-друштвени дискурс тумаче дела руског писца. Најпре се осврће на дело „Повијесна поетика романа“, Виктора Жмегача. Жмегач сматра да дела Достојевског треба анализирати, искључиво, кроз социјално-друштвени оквир, јер је он најпоетичнији сведок руских, маргинализованих слојева друштва. Међу ауторима који, такође, сагледавају дела руског писца кроз друштвени контекст, уредница издваја Илију Миларова и текст „Поглед на развитак руског друштва“, као и Ервина Шинка и његову студију „Република“. Од савременијих тумача уредница издваја Михајла Михајлова и његов рад „Достојевски данас“.

Хрватске истраживаче привлаче и филозофско-религијске теме у делима руског писца. Овај фрагмент уредница дели на три дела: први део садржи радове аутора који афирмативно пишу о религијским темама у делима Ф. М. Достојевског (фрањевац Вјек-Божи Јарак у делу „Крстова човјекољубља“ и Јосип Крибл „Велики инквизитор Ф. М. Достојевског“), други износи текстове који имају сасвим супротни, негативистички став према религиозним идејама руског писца (Мирослав Крлежа у „Давним данима“, Антун Радић у „О руској књижевности. Руској школи. Расправама. Преводима“, као и Винко Цецић у „Ф. М. Достојевски према религији и цркви“). Трећи део обухвата студије у којима аутори нити износе похвале, нити одбојност према религијским ставовима Достојевског, него пропитују како текст у делу образује религијски проблем. На овом месту уредница издваја студије „Бинаризам и протубинаризам међу ликовима у роману *Идиот* Фјодора Михајловича Достојевског“ Тина Марушића, „Библијски мотиви у романима Л. Н. Толстоја и Ф. М. Достојевског“ Аријана Херцега, као и „Демонизам у роману *Браћа Карамазови* Ф. М. Достојевског“ Соње Лудвиг.

У одељку „Роман и други теоријски проблеми“ уредница најпре издваја рад Миљивоја Шрепела „Руски приповедачи“. У раду Шрепел констатује да након романа *Злочин и казна*, таленат руског писца опада и да се некадашњи филантроп претвара у „жучног

публицисту“. Похвалније о делу Достојевског пише Александар Флакер у студијама: „Руска књижевност“, „Руски приповедачи 19. столећа“ и у „Руским класицима 19. столећа“. У радовима Флакер истиче да Достојевски одудара од реалистичног модела, јер су у његовим делима реалистичне ситуације набијене симболичким потенцијалом. Такође, похвално о стваралаштву руског писца пише Улдериго Донадини у есеју „Злочинство и казна“: у есеју Донадини констатује да је експресивност стила у Достојевског ненадмашна. Миловој Солар у *Форуму* пише студију о демонизму модерног романа и осврће се на роман *Демони*. Такође, надахнуто о прози руског писца пише и Дражен Катунарић. Катунарић у анализи задржава се на концепцији подземља (познатој у традицији европске књижевности) и на њеној манифестацији у роману *Зайиси из њодземља*.

Што се тиче компаративног читања Достојевског, у фрагменту „Достојевски и други“ уредница констатује да тек од краја Првог светског рата, прогресивно, расте утицај руског писца у хрватској књижевности. Она издваја радове Моране Чале „О души и тјелу текста: Полић Камов, Крлежа, Маринковић“, у којем се ауторка осврће готово на читав опус Достојевског и на његове утицаје у хрватској књижевности. Такође, апострофира став Мирослава Крлеже у *Давним данима*, који каже да има негативан однос према руском писцу и, уопште, према „барбарској“, руској књижевности. У позитивнијем тону о делима Достојевског пише хрватски англиста и шекспиролог, Младен Енгелсфелд. Он сматра руског писца, као и Мирослава Крлежу, видовњаком и пророком. Енгелсфелд наводи да је Достојевски у *Бјесовима* наговештава пропаст руског, комунистичког система који је базиран, искључиво, на рационализму и науци. У контексту компаративног проучавања Достојевског уредница наводи још студију Аугуста Цесареца „Достојевски — Лењин (два пола руског антиимперијализма)“. Цесарец сматра да су и Достојевски и Лењин, иако идеолошки атипични, тежили ка хармонији међу људима и ка укидању сваког вида империјализма.

У одељку „Казалишне адаптације“ уредница тврди да су дела Достојевског необично погодна за сценску адаптацију и наводи студију „Репертоар хрватских казалишта: 1840.–1860.–1980.“, Бранка Хећимовића, који уочава прогресивни раст адаптација романа руског писца у хрватским позориштима током XX века. Уредница наводи да су највише адаптација имали романи: *Браћа Карамазов*, *Злочин и казна*, *Идиот* и *Зайиси из њодземља*, као и приповетка „Село Степанчиково“.

Након опсежног увода уредница радове селектира у пет засебних целина: прва обухвата анализе романа и приповетки руског писца, друга садржи истраживања који се тичу утицаја Достојевског на друге ауторе, док трећу скупину сачињавају адаптације руског писца дела на позоришту и филму. Четврту и пету целину покривају радови који се тичу рецепције Достојевског, као и преглед његове заступљености у књижици Филозофског факултета у Загребу.

Анализе од приповјести до романа

У првом делу зборника сагледаћемо анализе одабраних романа и приповетки Ф. М. Достојевског. Жељка Фин рад „О неким лингвистичким елементима у приповјетци *Туђа жена и муж њод креветом* Ф. М. Достојевског“ дели на два дела: у првом издваја наративне поступке у излагања догађаја, грађењу ликова, као и његове коментаре који у многе мењају перспективу сагледавања одређене ситуације. Такође, она апострофира однос наратора према француском романописцу, Чарлсу Паулу де Коку. У другом делу рада ауторка жели да покаже да постоји узајамна веза између употребљених фраза (идиома) и понашања ликова.

Жива Бенечић у студији „(Анти)јунак у љубави“, говори о приповетки „Кротка“ Ф. М. Достојевског, која се сматра једним од његових најуспелијих дела. Инспирацију за приповетку Достојевски налази у дневној штампи: прочитао је чланак о самоубиству сиромашне снајдерке, Марије Борисове, која се у Петрограду, због лошег материјалног стања, бачила са прозора мансарде са породичном иконом у рукама. Овај фрагмент је дубоко потресао руског писца, али када је писао приповетку „Кротка“, разлог њеног самоубиства писац мотивише проблемом у мушко-женским односима, тј. у немогућности његове ре-

лизације у савременом свету. У закључку ауторка наводи да (анти)јунаци, који немају чврст ослонац у еванђељу и који не стреме ка идеалу хришћанске љубави, откривају трагичну истину о непремостивости људске самоће.

Томислав Брлек и Адријана Видић у „Говорити шутећи, приповједати писањем. Кротка“, уочавају да *нарайџорев* неуспели пројекат „избегавања разговора са својом супругом“, доводи до њеног самоубиства, па и, самим тим, и до апсолутног прекида комуникације међу супружницима. Али, парадоксално, након суицидног чина, долази до развоја комуникације наратора са читаоцима, тј. долази до повода да цела прича буде уопште испричана.

У „Постхуманизму Ф. М. Достојевског“ Зоран Тихомировић полази од претпоставке да су хуманистичка начела и перспективе подложни еволуцији и да ће у једном тренутку друштво одбацити античке идеале, сматрајући их превише крутим за новонастале егзистенцијалне околности. У тим, новонасталим околностима концептуализоваће се идеја постхуманизма. У том контексту Тихомировић тумачи приповетку „Сан смешног човека“, чији јунак, наглашеним рационализмом, спознаје свет без Бога, а тиме и губитак животног смисла. У гротескној визији загробног живота јунак је присиљен „живети“ у гробу у парализованом стању.

Жељка Матијашевић у раду „Цјепање и неуспела индивидуација“ анализира роман *Идиош*. У иницијалном делу рада ауторка износи претпоставку да је Достојевски хтео уобличити савршено лепог човека и да је узор имао у лику Исуса Христа, као и у ликовима Сервантесовог Дон Кихота и Дикенсовог Пиквика. Свог главног јунака Достојевски је назвао Лев Николајевич Мишкин и пушта га у љубавни троугао са Рогожином и Настасјом Филиповном. У даљем току ауторка наводи да је сепарација у љубавном троуглу немогућа, као ни успостављање хомогеног живота. Такође, она у лику Настије види жртву вишеструких, нарцистичких сукоба оба мушкараца, али након жртвовања, они, такође, срљају у ништавило.

Јосип Ужаревић у раду „Трећи у дијалогу (О роману *Браћа Карамазови*)“, прави разлику између Ја-приповедача и Ја-лика. Наиме, ту је реч о посебној наративној инстанци која се успоставља у роману *Браћа Карамазови*: приповедно Ја заузима према ликовима већу просторну, временску и логичну дистанцу од Ја-лика, који догађаје прати из наративне близине. У другом делу рада аутор анализира језик Достојевског у истоименом роману: Ужаревић истиче игре речи, као и умањенице које писац обилато користи. Умањенице имају двојаку функцију: оне, веома често, упућују на ироничан однос говорника према именованој особи или предмету, али могу изражавати позитивно осећање, посебно када се говори о деци. У даљим деловима рада Јосип Ужаревић се бави феноменом лепоте, категоријом зла, као и самом композицијом романа *Браћа Карамазови*.

Достојевски и други

У другом делу, који окупља истраживања везана за утицаје Достојевског на друге ауторе, сагледаћемо најпре рад Цвијете Павловић „Достојевски у огледима Тина Ујевића“. Ауторка наводи да су бројни хрватски писци и критичари инспирисани делима Ф. М. Достојевског, а посебно издваја Тин Ујевића. Под утицајем руског писца, Ујевић пише есеје: „Котарга и лудница. Мрак Ф. М. Достојевског“ и „Неман Достојевски“ и преводи његову новелу „Млада Жена“. Новела је преведена исте године када излази најпознатија песничка збирка хрватског писца „Лелек Себра“ (1921. године) и ауторка сматра да постоје извесне интертекстуалне везе. На крају рада ауторка апострофира став Тина Ујевића да је Достојевски, и поред свега, геније и пророк.

У раду Данијеле Лугарић Вукас „Федор М. Достојевски, Варлам Шаламов, Сергеј Лебедев (*Зайиси из Мривоџ дома, Приче с Колиме, Граница заборава*)“, ауторка анализира како се мотив логора прекодира у делима горе поменутих писаца. Она, такође, напомиње да: Достојевски, Шаламов и Лебедев припадају различитим, књижевно-историјским парадигмама (књижевност XIX, XX и XXI века) и да на различите начине лиризују своје биографско искуство из заточеништва. Ауторка сматра да се *Зайиси из њогземља* Ф. М. Достојевског може сагледати у контексту меморијско когнитивног реализма, јер и поред тога

што је логор део пищевог искуства, дело треба посматрати у контексту уметности где је морална основа нужна: „како се реалистични приказ не би сурвао у карикатуру” (Вукас 2020: 210). За разлику од Достојевског, Варлам Шаламов не имплементира морални супстрат у *Причама са Колиме*. Он, са становишта књижевности XX века, гулаг сматра не-школом, као и оскврнућем за све: и за заповеднике и за затворенике. Такође, ауторка сматра да је Шаламовљево схватање идеје логора, као симбола културе модернитета, слична концептуализацијама Мишела Фукоа и Ђорђа Агамбена, док је немогућност наративизације затворских страха, блиска двадесетовековним теоријама трауме. У одељку „Ресторативно феноменолошко памћење. Сергеј Лебедев: граница заборавач“, ауторка анализира Лебедевљев роман *Граница заборавач* у контексту феноменолошког памћења: памћење догађаја из логора схвата се као реконструкцијски процес где је сваки прошли догађај (ре)конструкт садашњег тренутка, док приказана стварност не тежи да буде огледало искуства, него, пре свега, мисаона конструкција.

Адаптације: казалиште и филм

Трећи део зборника обухвата адаптације дела Достојевског у позоришту и на филму: Лада Чале Фелдман, у тексту „Драматични Достојевски: *Идиот* у адаптацији Георгија Пара и Божидара Виолића“, апостофира како се двоје поменутих редитеља прекодирали роман *Идиот* у позоришну драму. Ивана Перушко у раду „*Идиот* манија на светском екрану: трансмутација и трансродност јапанског кнеза Мишкина“, анализира две јапанске екранизације романа *Идиот* Ф. М. Достојевског: „Идиот“ Акира Куросаве и „Настасја“ Анђеја Ваје (пољско-јапанска продукција). У својој адаптацији Куросава је јапанизовао роман Достојевског: радњу је пребацио у послератни Јапан и руским ликовима је пронашао јапанске еквиваленте. Вајда у својој интрепретацији романа „Идиот“ уводи родне концепте: наиме, поштујући правила древног позоришта *кабуки*, по којима женске улоге играју мушкарци, кнеза Мишкина и Настасју Филипову игра исти глумац.

Рецепција Достојевског

У четвртм делу зборника, који се тиче рецепције, Надежде Чачиновић, у „Полифоничност филозофије и Достојевски“, сагледава руског писца, првенствено, као филозофског писца. Сузана Коха у раду „*Достоевски у малим дозама*: о рецепцији и рецепцији рецепције Достојевског у хрватској култури 19. столећа“ описује рецепцију руског писца у хрватској литератури XIX века: ауторка долази до закључка да је утицај Тургејева и Пушкина у хрватској литератури много већи него Достојевског. Ловарка Магаш Биландић у раду „Опрема књига Федора Михајловича Достоевског објављених у Хрватској од краја 19. столећа па до данас“, говори о графичком дизајну издања Достојевског од краја 19. века па до данас. Напомиње да су дизајнери, углавном, нагињали ка једноставним решењима који садрже име аутора, наслов дела и ликовни садржај који је повезан са тематиком романа (нпр. слика секире на насловној страни романа *Злочин и казна*).

Достојевски у књижици Филозофског факултета

Пети део зборника, у целости, представља рад Грете Шимичевић Павловић „Федор Михалович Достоевскиј и књижици Филозофског факултета у Загребу“ у којем ауторка сагледава заступљеност дела руског писца у књижици Загребачког Филозофског факултета.

На основу приказа радова зборника *Девејсто година Достоевској*, можемо извести закључак да су аутори, заправо, дубоко промишљено и са јасном намером израдили веома важно критичко дело, које се може сврстати у ред најбољих студија о великом, руском писцу. Свему томе треба додати особеност зборника која се огледа у контексту синкретизма, тј. покушаја да се приближи књижевност и визуелна интрепретација књижевних дела.

Сви радови зборника доприносе чињеници да су књижевна дела Ф. М. Достојевског одиграла важну улогу у обликовању и разумевању руске и европске књижевности XIX и XX века. Такође, они осветљавају нова читања дела руског писца која ће се показати драгоценим код будућих истраживача.

Немања Марјановић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
ahronmona@gmail.com

UDC 821.161.1-14.09 Нипијус Z.(049.32))

У ПОТРАЗИ ЗА ОНИМ „ЧЕГА НЕМА НА СВЕТУ“

Татјана Јововић. *Драмски експеримент Зинаиде Хипијус*.
Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2021, 184 стр.

Мистични књижевни свет Зинаиде Хипијус непресушно је тло за нове књижевно-теоријске интерпретације. Иако се окушала у свим жанровима, управо њен драмски опус, који се састоји од четири драме: *Света крв*, *Не и да*, *Маков цвет* и *Зелени њрсијен*, можда ће најбоље дати увид у литерарно путовање Хипијус, од симболизма према реализму, сагледаном из њој својственог метафизичког угла. Својим провокативним и посве необичним животним концептом, који се уткао у читав стваралачки опус Хипијус, ова одметница од баналног и свакодневног, кроз литерарни текст започиње своју потрагу за оним „чега нема на свету“, вечно посежући за недостижним даљинама.

Студија Татјане Јововић пружа темељан и изузетно занимљив поглед на драмски опус Хипијус, нудећи аналитички приступ свакој од четири драме, откривајући нам значењске и идејно-филозофске слојеве текста и настојећи да дело Хипијус сагледа са „животворачке“ тачке гледишта, која подразумева идентично третирање живота и стваралаштва, а изван које се и не би могло приступити анализи поетике Хипијус. Књига је подељена на више целина. Након уводног дела под насловом „Omen est nomen“, следи поглавље „Поетика немогућег“, које уводи читаоца у свет Хипијус, пружајући увид у њен лични свет, утемељен на непрекидној креацији и очувању култа личности у којем ће ницанска филозофија супериорности у комбинацији са свепрожимајућим идеалом андрогинности, дати непоновљиву целину, која сједињава духовно и телесно начело. Осврћући се на постојећа истраживања и критике стваралаштва Хипијус (А. Ханзен-Левеа, Ј. Лотмана, З. Минц, К. Соливети), као и на дневничке записе, писма савременика, али и утемељујући своје истраживање на филозофским текстовима Н. Берђајева, О. Вајнингера, Ф. Ничеа, Ј. Флорског, К. Г. Јунга и других, Т. Јововић приступа драмском тексту спајајући у свом раду неколико истраживачких метода: биографски, историјски, културолошки, херменевтички, семиотички. Она издваја три централне идеје стваралаштва Хипијус — Бога, љубави и смрти, које ће своју реализацију наћи и у ове четири драме. Живот и дело Хипијус представљају „побуну против кристализације живота“ (с. 21), тежњу да се активно осмисли живот и одбрани принцип личности, основне јединице човечанства. Хипијус води активни дијалог са Розановом и Вајнингером, дајући љубави утопијску димензију, која је далеко од сфере чулних осећаја. Управо оваква перцепција љубави омогућиће постојање савеза са Д. Мерешковским и Д. Филосовом, са којима ће Хипијус заједно учествовати у стваралачком акту.

У поглављу под насловом „Метафизика уметности и позоришта“ ауторка настоји да приближи уметнички „credo“ Хипијус, у складу са којим је уметност увек „надживот, појачавање живота, ширење живота“ (с. 36). Искушење граница представља императив

за Хипијус, она истину тражи у сферама измичућег и недостижног, захтевајући отпорност уметности на проток времена. Хипијус критикује концепцију Художественог театра, истичући примат фантазије, и како примећује Т. Јововић „управо у различитости од живота, у игри, у тражењу идеалног модела живота Хипијус налази смисао уметности“ (с. 37). У тексту „Триптих“ Хипијус ће дати скицу идеалног театра будућности, који одриче свакодневно и банално, а центар пажње премешта на вечно, у којем се сливају прошли, садашњи и будући тренутак. Служећи се различитим књижевно-теоријским текстовима Хипијус, као и критичким освртима на дела њених претходника и савременика, ауторка успева да дефинише визију позоришта Хипијус, које ће бити „у контакту са истинским животом и оваплоћење праве уметности“ (с. 40).

Драма *Светија крв* (1901) прва је драма Зинаиде Хипијус, која има густу симболистичку структуру, обилује религиозним и фолклорним мотивима, а на интертекстуалном нивоу тесно је испреплетана са поезијом и прозом Хипијус тог доба, носећи дубоки печат аутобиографског. Утопистичко религиозна филозофија, јак ехо ничеанске филозофске концепције, као и гностички и романтичарски елементи доминирају драмом *Светија крв*, примећује Т. Јововић. Она истиче сличност Хипијус са јунакињама њених драма — Русалочком (*Светија крв*), Соњом (*Маков цвети*) и Финочком (*Зелени њрстџен*). Очућавајући појаве у апсолутно симболистичком руху, Хипијус доноси драму о духовној метаморфози бића, о раскиду човека са устаљеним животним током и праву на личност и слободу, која по Бемеу представља извор трагедије. Спољашњи раскол са институцијом цркве и јака унутрашња веза са православлем Хипијус огледају се у идејној нити драме. У лику Русалочке рефлектују се особине саме ауторке драме, њена тежња идеалу вечне женствености, савршеном јединству божјег лика. Религиозна мисија Хипијус, Мерешковског и Философова под називом „Главно“ позива на оснивање нове цркве и реализацију модела тројног уређења света, једнако смелог као и религиозна револуција јунакиње Русалочке. Значајно место приликом анализе драме *Светија крв* ауторка уступа и учењу Ј. Флорског о броју 3, упућујући на теорију о три епохе растуће духовности. Љубавни троуглови у опусу Хипијус део су потраге јунакиња за новим формама љубави, те тако и Русалочка пролази кроз три стадијума духовног развоја на путу ка постизању целовитости, односно добијању душе. Т. Јововић открива симболичке слојеве наслова драме *Светија крв*, указујући на везу са хришћанском симболиком потраге за светим Гралом, тачније на неке од аспеката поетских верзија о Гралу. У духу датог тумачења свако људско биће представља „место трансформације“, „посуду“, која је основна идеја алхемије, а у овом случају је треба испунити душом, очовечити. Основна конструкција драме, по мишљењу ауторке, почива на гностичким и мистичним доктринама, без којих је правилно тумачење драме немогуће. Такође, аналогија са Достојевским је несумњива, како у односу између јунака, тако и у самој идеји крајње патње и страдања зарад узвишеног циља. Читава драма прожета је лунарном симболиком, коју Русалочка превазилази својим узласком према сунцу, духовним растом. Основну опозицију Т. Јововић уочава управо на релацији соларни-лунарни свет. Јунакиња се издваја из стада, искорачивши из круга и устаљене хармонија, и креће у потрагу за истином и остварењем божје воље, што је чини неповратно другачијом од њених сестара. Сличан механизам Т. Јововић примећује и у приповеци „Месец“. Симболистичка равна драме може се посматрати и из угла Русије на фону смене векова и постављања нових вредности. Т. Јововић такође повлачи паралелу између јунака Хипијус и Пушкинових јунака поеме *Ежен-Итајска ноћ*, али истиче и интертекстуални дијалог са приповетком Хипијус „Света плот“, чија се јунакиња Серафима, као и Русалочка, решава на побуну против норми у циљу достизања љубавне среће. Одређене сличности уочљиве су и са јунацима Андресена, Чехова и Ибзена. Упркос свом активном супротстављању чеховској традицији, одјек његове драмске традиције несумњив је у драмском опусу Хипијус. Т. Јововић пореди ликове Нине Заречне, Мале Сирене и Русалочке, као јунакиње које „носе трагику личног бунта“ (с. 75). Носилац таквог бунта била је и сама Хипијус. Финале драме остаје под велом мистерије, незавршености, у ишчекивању отварања нових димензија. Све четири драме садрже мотиве убиства и самоубиства, а женски ликови су њихови идејни носиоци. Жртва ради вишег циља омогућава откривање божанске честице у човеку. У духу филозофске концепције Достојевског, ни код Хипијус без страдања и патње нема љубави. Ова идеја разматра се

и као имитирање Христове смрти, а величина жртве одговара духовној снази коју Русалочка добија чином убиства Пафнутија, бића које воли. Дуалност света у драмама Хипијус несумњива је и изражена је на свим нивоима драме у опозицијама лунарно-соларно, дан-ноћ, биће-не-биће, дионизијско-аполонијско. Т. Јововић драмски текст сагледава у контексту читавог стваралаштва Хипијус, те ће стога приликом тумачења текста посезати и за компаративном методом анализе њеног драмског, прозног и песничког стваралаштва. Дијаболика ума Хипијус одјекује драмом *Свејта крв*, као и осталим драмама, остављајући вечна питања својих јунакиња без одговора.

Цена лета изван бића увек је трагедија, којом тренутак светлости и прозрења мора бити плаћен. Апокалиптична слика света дата у драми *Не и га* (1906) носи снажан симболистички подтекст, али и осликава атмосферу револуције, претходно описану у песми „Оно“. У овој драми, пише Т. Јововић, Хипијус „одустаје од култа „ја“ и варијација на тему ничеанског надчовека, доминантних у њеној првој драми *Свејта крв*“ (с. 101). Хипијус приказује човека онаквим какав он јесте, а не какав би требало да буде, смештајући овог пута драмску радњу у реални простор Париза. У дуалистичкој симболици наслова „сажета је суштина бинарних опозиција на којима почивају њене идејне конструкције“ (с. 101). У драми преовлађује „не“ принцип, који се манифестује кроз морални пад већине и апокалипсу људског духа. У лику Париза Т. Јововић уочава симболику Вавилона, града осуђеног на пропаст. Аутоматизам града преузима примат над личношћу. Њени јунаци се свесно одају театралности, што доводи до отклона од емоционалне компоненте. Ово је једина драма Хипијус у којој су јунаци полно диференцирани, и у којој она одступа од метафизичке љубави. Дијалог ауторка дефинише као антикомуникацијски чин, који корелира са одсуством духовног очишћења и преображаја. Друштвена трагедија са краја драме не оставља веру у бољи свет и продубљује бездан у којем се губи свака нада за препород човечанства.

У драми *Маков цвећ* Хипијус премешта фокус на актуелне друштвено-политичке теме, обухватајући радњом драме период од октобра 1905. до октобра 1906. године, годину коју у сопственом дневнику помиње као преломну. Она наставља учење Ј. Флорског и истражује проблематику броја 3, као „излаз у мноштво“. Идеја која подразумева да је „самодржавље од Антихриста“ води ка идеји тројакости, која се односи на друштво (1 — ја, личност, 2 — ти, лична љубав, 3 — ми, друштво). Т. Јововић пружа преглед критичких осврта на ову драму Хипијус, коју потписују сва три припадника савеза, истичући стваралачки примат Хипијус и прихватајући теорије Т. Пахмус, Ј. Зобњина, М. Гершензона. Хипијус се овде удаљава од култа личности и увиђа важност заједништва (саборности). Она се бави темом револуције из 1905. године и њеним утицајем на људе и историјски ток. Прелазак од симболизма ка реализму наставља се у овој драми, крећући се од апстрактног ка конкретном. Свој бунт и учешће у преломним догађајима Мерешковски остварују путем свог литерарног стваралаштва. На тлу револуционарних потрепа Хипијус испитује границу руске душе, дионизијски склоп руског човека, који је склон пробијању граница и мегаломанији. Плот ипак односи победу над духом, а наде у револуцију пара Мерешковски бивају изневерене. Управо догађаји из 1905–1906. год. одредиће даљу судбину симболизма и утицати да он изађе из својих идејних оквира, што се код Хипијус манифестује у драми *Зелени џрсјен*. Револуција ставља на пробу јунаке драме *Маков цвећ*, искушавајући њихову психолошку снагу. У њој је приказана хроника породице Мотовилов, који симболично представљају Русију у малом. Симболика крви у драми *Маков цвећ* корелира са симболиком крви у драми *Свејта крв*. У оба случаја она је средство преображаја, проливена крв цена је искупљења и изградње новог света. Тумачећи симболику наслова драме, Т. Јововић указује на његову сложену семантику, истовремено упућујући на животну пуноћу, страст, дионизијско начело, али се са друге стране преко стања опијености приближавајући другом свету сна, смрти. Црвена боја маковог цвета повезује га са ватром, животворним, лучезарним, али уједно и рушилачким, узнемирујућим, апокалиптичним начелом. У репликама јунака ауторка уочава изражену цитатност на фону Чеховљевих драма *Три сесјуре* и *Вишњик*, поредећи душевно стање јунакиња Соње (*Маков цвећ*) и Ирине (*Три сесјуре*). Празнични осећај којим је испуњена Соњина душа контрастира апокалиптичном духу револуције и призорима демонстрација, који се на различите начине преламају у свести

јунака. Питање кривице често нарушава психичку равнотежу јунака. Јунаци Хипијус склони су унутрашњим немирима и нестабилности, а у њиховим описима из првог чина Т. Јововић уочава „психопатију“, даље истичући да „констатација права на безумље има своју претечу у биографским реалијама Хипијус“ (с. 129). Чеховљев дух осећа се и у „неделању“ јунака, који се налазе у стању појачане емотивне сензитивности и вечите тежње ка вишем. Психопатологија јунака има значајан удео у нарушавању унутрашње равнотеже јунака Хипијус и подели читаве породице (овде и Русије). Преко лика Соње задржана је веза са поетиком идеалног женског начела, које пркоси свакодневном и упушта се у потрагу за недостижним. Иста црта одликује и лик Андреја, који се такође издиже изнад баналности живота. Празничним људима (Соња, Андреј) из драме *Маков цвет* Т. Јововић супротставља људе средине (Бланк, Арсениј Иљич). „Црвена ватра“ доноси страх од неизвесности, од непознатог, али и бреме слободе. Цветови мака представљају метафоре помоћу којих јунаци исказују своје идеје. Празнични људи Хипијус не пристају на осредњост и буне се против умерене љубави. У њима је изражена максималистичка природа руске душе. „Макова поља“ ауторка види и као носталгичну спону са Русијом, као некадашњи рај који се трансформише у посве опасно место за живот. Чежња за домовином и неприлагођеност аутоматизму Париза учитавају се у овој драми Хипијус кроз различите опсервације јунака. Бекство постаје једина могућа опција, макар и у небиће, у смрт.

Последња драма Хипијус *Зелени њрсиен* пронашла је своје место на сценама многих позоришта, изазвавши различите коментаре критике, од крајњег неприхватања до одушевљења. *Зелени њрсиен* је једина драма реализована за живота Хипијус, те је стога и сама ауторка драме имала прилике да се осврне на њено прво извођење, објавивши 1906. год. текст „Зелено — црвено — бело“, у којем признаје да је комад написан „позоришно сањарски“. Чежња за оним „чега нема на свету“ пратила је како животни, тако и стваралачки пут Хипијус. Ова драма доноси слику идеализоване омладине, људи новог доба — њену сањарску визију будућег друштва. Иако готово у потпуности напушта дискурс симболизма, наслов драме је изразито симболистичког карактера. Осим везе са полутајним друштвом „Зелена лампа“, Т. Јововић настоји да одгонетне сва значења зелене боје, која наговештава буђење живота, стварање, рај, мир... Она се слаже са аналогijом коју прави М. Михајлова између наслова драме Хипијус и Толстојеве приче „Зелени штапић“, истичући истоветну утопијску интенцију у оба дела. Сва значења прстена (савеза, заједнице, верности и сл.) у драми тесно су повезана са значењима зелене боје. Мотив круга и овде, као и у драми *Светла крв*, снажно је инкорпориран у ткиво драме. Сваки од наслова четири драме одликује се амбивалентношћу, носећи у себи мноштво скривених смислова. Тројка и овде проналази своје место, отварајући врата новој концепцији Хипијус, у складу са којом равнотежа са другим људима доводи човека до равнотеже са самим собом, те једино хармонија личности и друштва може довести до остварења идеје Царства Трећег завета. Хипијус се креће у области идеја. У лику Финочке огледају се последњи трагови ничеанске идејне концепције, која је била доминантна у драми *Светла крв*. Јунакиња успева да савлада сопствени его и личну срећу подреди заједници. У заљубљености јунакиње Јелене Ивановне рефлектује се лични доживљај љубави Хипијус и њена вечна потрага за неземаљским. Снага љубави издиже јунаке изнад граница уобичајеног. Као инспирација за ликове младог поколења у драми *Зелени њрсиен* послужила је омладина која се окупљала у салону Хипијус у периоду од 1914–1916. год. Они су у драми носиоци истинског идеализма и вере у заједништво. Однос младих и старих у драми је инверзиван: млади се понашају као родитељи, препоручујући милосрђе као идеалан однос према старијима. Хришћанску љубав (милосрђе, агапе) Хипијус етички ставља изнад еротске љубави, која је усмерена на задовољење личних жеља и потреба. На овај начин енергија се каналише и усмерава на заједнички циљ и опште добро заједнице. Тема смрти одјекује и овом драмом, међутим до трагичног краја у њој не долази. Т. Јововић примећује „обузетост смрћу поколења *Зелено њрсиена*“ (с. 167), испровоцирану потирањем личности у преломним временима. Ипак, Финочка успева да победи жељу за смрћу и упушта се у „освајање живота животом“ (с. 172). Друштво Зелени прстен успева да разреши унутрашњи сукоб јунакиње и унесе равнотежу и хармонију у њен живот.

У последњем поглављу књиге *Драмска ујџојија Зинаице Хипијус* Т. Јововић истиче актуелност драмског стваралаштва Хипијус и њену валоризацију у односу на тренутак настанка драма, издвајајући некада најизвођенију драму *Зелени џрсиен* као данас најмање актуелну и блиску савременом тренутку, и са друге стране, остале три драме које најзад проналазе своје заслужено место. Естетика Хипијус најближа је Ибзеновој и Метерлинковој драмској визији, док се у њеним драмама, упркос личном негативном ставу према двојици писаца, одражава драмска атмосфера Чехова и Горког. Четири драме одговарају потрази за новим формама кроз четири етапе стваралаштва Хипијус. Т. Јововић сагледава драмски опус Хипијус кроз призму њеног читавог стваралаштва и личне судбине, која је уткана у судбину њених јунакиња. Читав „животворачки“ концепт Хипијус одраз је њене жеље „да се појача избледи живот“ (с. 178). Анализирајући симболистичке равни драма, доминантне мотиве, психологију јунака, прилазећи тексту са различитих аспеката, издвајајући бројне интертекстуалне дијалоге са делима, у које ступају драме Хипијус, Т. Јововић нуди увид у драмски експеримент Хипијус, истовремено афирмишући значај њеног драмског стваралаштва. Ово истраживање представља значајан допринос науци о књижевности, управо због ширине тумачења читаве поетике Хипијус и опсежне анализе значењских и идејно-филозофских слојева драмског текста, намећући нова питања будућим поколењима истраживача и отварајући нови прозор у дубине недокучиве потраге за вечним.

Лана Јекнић

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
lana.jeknic@hotmail.com

UDC 82:929 Petrova Burenina O.(049.32)

Ольга Буренина-Петрова, *Анархизм и искуство авангарда*. Санкт-Петербург:
Издательский дом: Петрополис, 2021, 296 стр.+8 с.: цв. ил.

Олга Бурењина-Петрова је руска теоретичарка књижевности, културолошкиња и научна сарадница на Институту за славистику у Цириху. Објавила је три монографије и већи број научних чланака о руској и европској авангарди, теорији апсурда и уметности циркуса.

У предговору за књигу *Анархизам и авангардна уметност* ауторка указује да је предмет њеног интересовања анализа недовољно проучених праваца руске авангарде попут анархо-футуризма, биокосмизма, анархистичко-пролетерског театра; везе између анархистичке утопије и авангардне кинематографије као и утицаји анархизма на авангардну уметност 90-их година. У својој монографији Бурењина покушава да одговори на питања како је естетика анархизма утицала на постреволуционарну књижевност и уметност, и да ли су се анархистички принципи ипак успели одржати унутар „Земље большевика“.

У првој глави „Ослобођени Прометеј: анархизам у књижевности и књижевној критици“, ауторка нас подсећа како је одбацивање државе као један од кључних постулата анархизма, било присутно још код средњовековних јеретика, у хилијазму, руском секатантству али и у делима Жан-Жака Русоа, истичући да је научну теорију анархизма први формулисао Вилијам Годвин у свом филозофском трактату написаном 1793. године „Истраживање о политичкој праведности“, који је потом књижевно обрадио у готском роману *Сивари какве јесу; или Аванјуре Кајлеба Вилијамса*. Идеју о конфликту власти и људске природе настављају и Годвинова кћерка Мери Шели и њен супруг Перси Биш Шели у свом књижевном опусу, да би се ауторка надовезала на идеологију позног анархизма у чијем центру се налазе погледи Лава Толстоја са ставовима који су се супротстављали не само

држави већ и цркви. Даље нас ауторка подсећа на анархистичке идеје, које су се нашле у текстовима М. Бакуњина, В. Лењина, М. Волошина, Л. Черног, П. Кропоткина и Х. Струве, објављених научној периодици тог времена: *Прелаз (Перевал)* и *Бакље (Факелы)*.

Друго поглавље „Анархизам и уметничка авангарда“ тиче се развоја анархистичке мисли, коју ауторка најпре везује за уметност дадаиста и њихову тенденцију ка рушењу естетске хијерархије, с циљем да доведу до дестабилизације постојећих уметничких жанрова и конвенција. Нарочиту пажњу Бурењина посвећује развоју часописа *Анархија* и уметницима „анархо-бунтовницима“, који су се око њега окупљали попут К. Маљевича, А. Родченка, О. Розанове, Н. Удаљцова, В. Татлина, И. Кљуна и др. Правећи паралеле између руских анархиста-бунтовника и дадаиста, ауторка се усредсређује на амблематику и визуелне карактеристике плаката, књижних илустрација, нацрта и слика наведених уметника.

У трећем одељку „О пролетерском анархистичком позоришту“, Бурењина прави везу између минхенског позоришног конструктивизма и пролетерског позоришта, ослањајући се на записе Алексеја Гана, где се пролетерско позориште не разматра само као револуција у позоришту већ као револуција у општем смислу. Ган указује на везу између позоришта и фабрике, која је била присутна у позоришним експериментима Вс. Мејерхоља, Б. Арватова, И. Соколова 1920-их година. Рушење анархистичких група, затварање дома „Анархија“, и студија Пролетерског позоришта, као и хапшења која су потом уследила, само су утицала на промену курса А. Гана у корист развоја ванстудијских облика пролетерског позоришта што је приближило театар у улицу.

У четвртм тематском одељку „Људска бесмртност и телесне метаморфозе у стваралаштву анархо-биокосмиста“, Бурењина наставља да повезује анархистичке уметничке форме са авангардом, наводећи као пример стваралаштво Александра Светогора и његов зборник „Стихети о вертикали“, у којем излаже основне принципе „вулканизма“. Говорећи о „вулкан-култури“ као транскосмичком феномену у којем се реализује потпуно освајање космоса путем преодолевања „локализма“ људског живота и тежње ка индивидуалној бесмртности, ауторка истиче како се Светогор приближава основним идејама космизма Николаја Фјодорова док, пак, В. Бехтерјев у својим чланцима из 1918. године разматра индивидуалну бесмртност као научни проблем и доводи је у везу с бесконачном транслацијом светске енергије, што ауторку наводи на закључак да Бехтерјев не посматра „васкрсење“ у контексту враћања прецима, већ као тотално ослобођење од власти смрти. И док Светогор критикује футуристе због претераног архаизма и класичности, сматрајући да футуризам као правац није способан да постане проводник анархо-биокосмизма, који би довео до тога да се у будућности створи језик „имортализма“, тј. универзални језик будућег друштва бесмртних, „ванпланетарних“ људи, друкчији поглед на бесмртност заступа Иванички, водећи се идејом да се бесмртност може достићи само ако човек савлада природне стихије и да је то једини пут ка освајању космоса. У истом поглављу Бурењина посматра и „северну групу“ биокосмиста: Александра Јарославског, Ивана Јаковљева и Георгија Буторина, који су се окупљали око петроградског часописа *Бесмртности (Бессмертие)* 20-их година ХХ века.

Тумачећи текстове Јарославског, ауторка истиче како се сада преосмишљава однос не само према смрти човечанства, већ и културе. Тако се у утопистичком роману Јарославског *Аргонаутии Васељене*, топос „гробља бесмртних“ посматра као место предаха од вечитог живота, кога чине управо цивилизација и култура, док се у његовим теоријским текстовима подвлачи да идеолошки инструмент биокосмиста треба да буде заснован на биоцентризму, а не на антропоцентризму, јер се у основи свега налази суштинска веза између човека и животиња и да сва жива бића имају једнака права и могућности у стварању биолошке бесмртности, која би им омогућила заједничку организацију и реорганизацију космоса. Сличне погледе је имао и Иван Јаковљев, као представник антитаксидермиста, за кога ауторка сматра да је први прошао сунчану етапу космичког максимализма, док је своју теорију заснивао на томе да уметност не треба да реинкарнира већ да чува живе облике. У закључку овог поглавља, Бурењина истиче да иако биокосмичка идеологија посматра смрт као неминовност, такође сматра да је потрага за бесмртношћу у ствари потрага за смислом, јер је она та која индивидуализира личност, док је смрт представљена

као егзистенцијални зјап, негација догађаја и бивствовања, и да једино путем различитих телесних метеморфоза она може да се превазиђе.

У петом делу књиге под називом „Анархизам и међупланетарност“, ауторка се осврће на важност теме рата у авангардној уметности и, посматрајући је кроз призму стваралаштва К. Маљевића, В. Хлебњикова, Т. Маринетија, В. Мајаковског и Х. Велса, као и везу са фантастиком у књижевности и ликовној уметности, Бурењина издваја тријаду фантастика-рат-авангарда, која представља заједничку нит наведених авангардних уметника, управо због изражене скепсе према држави, што и јесте један од најважнијих анархистичких постулата. Утицај научне фантастике на систем мишљења и развој вештачких језика, Бурењина анализира наводећи примере из визуелних уметности, као што је случај са експериментима К. Циолковског усмереним на стварање универзалног језика, разумљивог и становницима других планета, или пројектима А. Богданова, који је заступао тезу да је идеалан језик — језик Марсоваца. Појава заумног језика Хлебњикова и дадаистичке језичке игре одразиле су се, по ауторкином мишљењу, и на стварање универзалног језика јединственог анархистичког друштва утемељеног у језичким експериментима Волфа Гордина.

Проучавајући анархистичку научно-социјалну фантастику у књижевности и кинематографији у шестом делу монографије, Бурењина кроз примере филмске уметности водећих совјетских режисера попут Л. Куљешова, Дз. Вертова, Ј. Протазанова и С. Ејзенштајна, закључује да су се поменути режисери више ослањали на тадашња научна достигнућа него на књижевну традицију и да је научна фантастика 10-их и 20-их година XX века, била не само важан део анархистичког наратива због својих утопистичких карактеристика, већ и кључни фактор који је довео до развоја дистопијског жанра. Иако ауторка истиче значај научних достигнућа, она нас упућује и на позамашан број теоријских и књижевних текстова у којима је научно-социјална утопија тесно повезана са фантастичном дистопијом, што се види у романима И. Морског *Анархистићу будућностићу (Москва након 20 љодина) 1907 г.* или у роману А. Карелина *Русија 1930. љодине*. У свом роману, Карелин наводи да Држава није настала као последица друштвеног развоја, већ као последица чврстог државног апарата и насиља над људима, и да је једина могућност изласка из таквог система — стварање анархистичког друштва будућности, које би могло да се развија само ако би се уништио државни апарат и монетарни систем.

Последња глава монографије Олге Бурењине-Петрове посвећена је уметности епохе постанархизма, периоду између 80-их и 90-их година XX века, у којем је после вишедеценијског прекида, поново дошло до стварања многобројних анархистичких група, организација и асоцијација са изразитим политичким карактером, које су по својим ставовима и убеђењима биле доста блиске са уметницима-бунтовницима окупљеним око некадашњег часописа *Анархија*. Осим анархо-синдикалиста и анархо-комуниста који су деловали у том периоду дилем Русије, Бурењина издваја и поједине уметнике и уметничке групе чији су пројекти, перформанси и акције у себи садржали анархистичке идеје и стремљења, попут Ј. Авакумова, А. Осмоловског, А. Бренера, А. Цветкова, групе Е.Т.И. и „Pussi Riot“. Олга Бурењина-Петрова књигу завршава поговором у којем се захваљује колегама с којима је дуги низ година водила научни дијалог и наводи да је већи део материјала излагала на конференцијама у Паризу, Београду, Гранади, Загребу, Москви и Цириху.

Монографија *Анархизам и авангардна уметности* Олге Бурењине-Петрове представља значајан научни допринос у проучавању руске и европске авангардне уметности управо због утемељене везе са познатим или мање познатим анархистичким теоријама које су се на њу одразиле, како у првој трећини XX века, тако и у уметности постсовјетског периода. Следећи хронолошки развој анархистичких теорија и организација, Бурењина нам кроз примере из књижевности, периодике, визуелних уметности, кинематографије и архитектуре, који су пропраћени бројним илустрацијама, пружа интересантан, темељан и научно заснован увид у неоспориве анархистичке тенденције авангардне уметности.

Јелена Кусовац

Универзитет у Београду
Филолошки факултет, Катедра за славистику
jelena.kusovac@gmail.com

Елена Кусовац. *От абсурда к психоделике*. Белград: Издательство филологического факультета в Белграде, 2021, 179 стр.

Монографија *Og ајсурга до њсиходелије* проф. др Јелене Кусовац објављена је 2021. године у издању Филолошког факултета Универзитета у Београду и представља вредно сведочанство плодног научно-истраживачког рада ауторке. У монографију улази дванаест чланака које је ауторка писала током свог десетогодишњег рада, бавећи се књижевности и уметношћу XX и XXI века и стављајући акценат на проучавање руске авангарде, књижевности апсурда те руске неформалне уметности и московског концептуализма.

Монографију отвара чланак који доноси садржајну анализу појмова повезаних са тематиком хране и пића као и са самим процесом њиховог конзумирања код Данила Хармса. Кусовац анализу започиње истичући блискост глагола јести (ем) и бити (есмь) у руском језику, на којој сам писац темељи супротстављање бинарних категорија вечног и пролазног, постојања и непостојања, живота и смрти. Запажа и пишчево поигравање са од давнина успостављеном везом између хране и смрти, те долази до закључка да цела кулинарска симболика у његовом стваралаштву има метафизичку конотацију. Како сама ауторка наводи, управо „судар“ баналне свакодневице и вечног постојања и јесте тачка у којој се рађа апсурд од којег и бива саткан читав Хармсов свет.

О пишчевом језичком експерименту унутар драмског текста *Јелизавейџа Бам* сазнајемо из другог чланка монографије „Језичка игра у Хармсовом театру апсурда“ (стр. 17–40). Указујући на сижејне елементе и композицију саме драме, ауторка бројним примерима демонстрира како Хармс успева да варирањем језичког израза прикаже промену осећања својих јунака те промену атмосфере која влада на позоришној сцени. Она истиче да Хармсу то успева коришћењем и мешањем високог, средњег и ниског стила, бројним понављањима, уметањем пословица и брзалица, а такође и дечијих песмица, стављањем акцента на ритам и римовање изговорених речи, мешањем различитих метричних стопа те увођењем бројева и заумног језика. Из свега наведеног следи закључак да је са становишта језика *Јелизавейџа Бам* заправо песнички експеримент остварен на свим језичким нивоима.

Настављајући у истом духу, ауторка наредни чланак посвећује ликовима горепоменуте драме, полазећи од занимљивости да у штампаној верзији текста Хармс не прилаже списак јунака, као што је то уобичајено. Такође, подсећа нас на чињеницу да у драми улоге играју и предмети који су присутни на сцени, што је једна од карактеристика авангардног театра. Тумачећи семантику имена јунака или пак њихову безименост, њихове личне карактеристике, сличност, различитост и међусобну комплементарност, Јелена Кусовац долази до закључка да Хармс тежи да прикаже читаво друштво, што и чини извођењем на сцену представника свих друштвених слојева. Ауторка кроз своју анализу такође показује и сукоб „старог“ и „новог“ света, појединца и масе, уништење индивидуалности и непостојање узрочно-последичних веза, што је карактеристично за пишчеву поезију.

„Питање простора у драми ‘Јелизавета Бам’“ (стр. 52–65) јесте четврти чланак у монографији. Према речима саме ауторке, Хармс се у многим својим делима труди да опише и материјализује простор. Са једне стране, приказује га коначним, затвореним и ограниченим, док га са друге стране перципира као сферичност, отвореност, безграничност и празнину. Трагове оба приступа Ј. Кусовац проналази и у драми *Јелизавейџа Бам*. Она нас такође подсећа да прагови и врата имају значење граница и препрека, али да исто тако у тренутку њиховог отклањања постају место сусрета унутрашњег и спољашњег, свог и туђег, те да отварају могућност преласка коначног у бесконачно. Простор је, како напомиње ауторка, мера света према Хармсу и он га најчешће представља као сферу без почетка и краја, која непрекидно показује тенденцију да се креће и мења, што Јелена Кусовац и аргументује приказом сценографије са премијере представе. Она такође издваја тренутак када Хармс уводи бесконачни космички простор који симболише „кућа на планини“ и закључује да је на тај начин писац још једанпут нагласио коегзистенцију свих поимања и тумачења простора.

Своју подробну анализу ауторка наставља у чланку, у чији фокус стваља појам „прозор“ у стваралаштву Хармса, али га доводи у везу и са супрематистичком концепцијом Казимира Маљевића. Како наводи, за Хармса прозор није само објекат из предметног света нити део куће, већ има метафизичко значење. То је отвор који представља портал у други свет, али је намењен искључиво души. Осим што ауторка анализира различита значења које прозору додељује писац, она обраћа посебну пажњу на стихове „Искушење“ посвећене Маљевићу и објашњава како се сликовитост стихова, приказивање простора и мотив перспективе доводе у везу са уметничком концепцијом супрематизма. Ауторка долази до закључка да је „Искушење“ алегоријска представа бесконачности света у којој прозор остаје помак у страну недокучивог.

Наредни чланак даје прилику читаоцу да се упозна са коренима, основним појмовима и најзначајнијим делима концептуалне уметности у Русији. Како наводи Јелена Кусовац, Казимир Маљевић је представљао кључну фигуру у уметности XX и XXI века, будући да је његов „Црни квадрат“ постао симбол нове светске уметности, а затим и круга московских концептуалиста. У дијалогу са „Црним квадратом“ многи уметници су трагали за сопственим путем у уметности, па је тако и Павел Пеперштејн, једна од централних фигура московског концептуализма, пронашао свој израз, надахнут Маљевићевим супрематизмом. Желећи да савремену руску уметност представи свету, основао је нови правац нацисупрематизам (национал-супрематизам). У овом чланку Кусовац приказује бројне радове Пеперштејна, у којима је „Црни квадрат“ пронашао своје место, али у комбинацији са фигурама и симболима који су му давали различита значења. Ауторка додаје и да су у стваралаштву уметника присутни и други типични супрематистички елементи — крст, овал и круг, преко којих се непрекидно одржава дијалог са авангардном традицијом.

Читалац се упознаје са развојем уметности московског концептуалног круга, који прегледно даје ауторка у чланку „Извори стваралашта П. Пеперштејна“ (стр. 89–111). Овај правац у совјетској Русији настаје истовремено кад и на западу. Ауторка указује на специфичне услове у којима је ова уметност настала (затвореност друштва, одсуство слободе, стално присуство страха), представља утемељиваче, албум као нови жанр те правце у којима се московски концептуализам даље развијао. Такође, говори о организовању уметника у стваралачке групе, које настоје на комуналности и колективности. Перформанс постаје примарни вид уметности, док слика одлази у други план. Јелена Кусовац подсећа да московски концептуализам за уметнике није био само начин израза, већ и стил живота.

Даље ауторка подробно разматра тему рата која је стално присутна у стваралаштву Пеперштејна. Сам назив чланка „Рат-трип“ (стр. 111–125) алудира на драму *Достоевски-ѿриј* Владимира Сорокина. Као што код Сорокина књижевност постаје опојни наркотик који утиче на људску психу, тако код Пеперштејна и Ануфријева то постаје рат. Кусовац наглашава да рат и психоделија имају заједничку карактеристику — измењену свест људи, у којој се раскидају узрочно-последичне везе, а човек својим напором не може никако утицати на актуелне догађаје. Анализирајући ликовне и књижевне радове Пеперштејна, ауторка показује да је он пацифиста упркос сталној присутности ратних сукоба у његовом стваралаштву. Она такође наводи да Пеперштејн није оптимиста те да у тренутним околностима види очување животне средине као једини излаз за уметност и за читав свет.

Тело у делима Пеперштејна заузима знајачно место и стално је подложно променама, о чему управо говори Кусовац у наредном чланку монографије. Она наводи и документује бројним примерима да Пеперштејн тело види као омотач у који се људска душа враћа после својих путовања, дом који напуштају станари када умиру или када заузимају улогу немих посматрача. Тело је смртно, а његове метаморфозе произилазе из физиологије (конзумирање или одбијање хране, телесна пражњења и др.) и то је све видљиво кроз хипернатуралистичку презентацију тела у делима уметника. Ауторка такође подсећа да и антропоморфизам уноси још један вид телесности у стваралаштво Пеперштејна, те закључује да телесност има веома значајно место у његовој поезици и да је приказана као конструктивна и продуктивна упркос томе што је непостојана и променљива.

Схватање празнине је кључно у стваралаштву авангардних уметника, али и у стваралаштву московских концептуалиста, па је управо то следећа тема којом се Ј. Кусовац бави у својој монографији. Ауторка првенствено подсећа да је Казимир Маљевић ослобо-

дио уметност од предметности, а Џон Кејџ музику од звука те да је тако створена празни-на која омогућава потпуну перцепцију уметности. Говорећи о перформансима у чијем су центру пажње биле апстрактне категорије, ауторка наводи пример групе „Колективне акције“, чије су све акције биле извођене на пустом пољу ван Москве. Јелена Кусовац објашњава да је разлог за то била жеља да се елиминишу сви елементи спољних утисака на постматраче. Акције су често биле извођене зими на снегу, како би се празина том бе-лином још више истакла. Одлазак у непознато је тема којом се ауторка бави анализирајући радове, перформансе и инсталације двеју група московских концептуалиста. Она нагла-шава да су затвореност друштва и одсуство слободе довели до тога да се извештај број уметника окрене од свега званично признатог у уметности и отисне у непознато, тражећи стваралачку и личну слободу. Према речима Ј. Кусовац, мотив непознатог јесте један од најзначајних у стваралаштву концептуалиста, али поред њега важне су и теме гранич-них психичких стања, хипнозе и сакралности.

Последњи чланак монографије говори о психоделичној револуцији у Русији до које долази 80-их и 90-их година XX века. Тада се формира психоделични реализам, а упоредо са њим и психоделични концептуализам. Како ауторка каже, овај правац представља ек-спериментисање са психоделичним стањима било да су она изазвана психотропним суп-станцама или без њих (трансом, халуцинацијама, еуфоријом, паничним нападима и сл.). Како ауторка закључује, у центру пажње су проширење и промене стања свести које се могу одвијати веома брзо, те се стога психоделија, поред књижевности и сликарства, шири и на филмску уметност.

На основу свега поменутог можемо закључити да монографија *Ог ајсурга го њсихогелије* даје садржајан и јасан преглед развоја савремене концептуалне и перформативне уметности у Русији током XX и XXI века. Она несумњиво може бити информативан и користан извор како проучаваоцима руске књижевности и уметности, тако и свима онима који гаје интересовање за савремену руску културу. Монографија Јелене Кусовац *Ог ајсурга го њсихогелије* довољно је инспиративна да може послужити као подстрек новим истраживачима да крену овом јединственом, како је сама ауторка назива, цик-цак путањом од апсурда до психоделије.

Нада Милићевућ
Универзитет у Београду
Филолошки факултет, Катедра за славистику
nada.milicevic@yandex.ru

UDC 821.161.1.09 Aleksijević S.(082)

Jean-Philippe Jaccard, Annick Morard, Nathalie Piégay (ed.). *Svetlana Alexievitch: la littérature au-delà de la littérature*, Genève: Éditions de Baconnière, 2019, 176 p.

Идеја да се објави зборник радова *Светлана Алексијевић: књижевности изван књи-жевности* настала је након предавања које је Светлана Алексијевић одржала на Универ-зитету у Женеви 2017. године поводом доделе почасног доктората. У овој не тако обимној књизи, али свакако првој посвећеној руској списатељици, не налазе се само радови књи-жевних историчара него и два текста Алексијевић: њено предавање под називом „У потрази за слободним човеком“ и интервју за часопис *Пријатељство народа* из 2013. године под називом „Социјализам је нестао, али ми смо још увек у њему“, који је преведен на фран-цуски језик. Ако је предавање имало аутобиографски карактер и отворило књигу, у ин-тервјуу се Светлана Алексијевић фокусира на размишљања о човеку у историји, отво-ривши питања одговорности, страха, жртве, избора, метафизичке трагедије.

Њима су суштински била посвећена и истраживања о прози Светлане Алексијевић: „Напуштенологија“ и поетика губитка у савременој књижевности. Забелешке о *Черно-*

биљској молићви Светлане Алексијевич“ Клаудије Пијерали, „Средњи прст у цепу’ или двоструки језик совјетског тела“ Аник Морар, „Светлана Алексијевич, писање“ Жан-Филип Жакара, „Роман од гласова“ Натали Пјеге, „Сведочанство, између историје и књижевности: поводом *Времена секонд-хенд* Светлане Алексијевич“ Владимира Береловича, „Verba volant“ Тифен Самојо. Овоме треба додати и „Отворено писмо Светлани Алексијевич“ швајцарског писца Данијела де Рулеа.

У тексту „Светлана Алексијевич, писање“ Жан-Филип Жакар представља списатељицу у контексту руских писаца који су добили Нобелову награду за књижевност, посматрајући њену генезу од новинара до писца. Жакар покушава да одговори на једно од првих питања које је себи поставила и Светлана Алексијевич: какав допринос књижевности може да понуди сведочанство? У том смислу он подсећа читаоца да је Алексијевич, која је себе назвала „писцем-ухом“ на додели Нобелове награде, заправо учила од белоруског писца Алеса Адамовича — творца „саборног романа“ и руског класика Фјодора Достојевског — творца „романа туђих гласова“. Он истиче да је Светлана Алексијевич, рођена 1948. као „дете победе“, послушнички бића која је ранила катаклизма Другог светског рата и која су с победом израсла у жене, чему је и посвећена књига *Рајн нема женско лице*. Жакар у овоме проналази снагу Алексијевич да се супротстави режиму који опева јунаке: она опева „преостале“ људе, људе с „с маргине“ који говоре о љубави. По мишљењу Жакара, она је пронашла нови жанр: ратну прозу без јунака. Реч је о аутору који пише о другој страни рата — очима детета у *Последњим сведоцима* или учесника у Афганистанском рату — у *Дечацима од цинка*, где је и сама у улози сведока. Као помак у књижевном развоју Светлане Алексијевич швајцарски истраживач види прелазак на жанр тужбалице и молитве у делу о Чернобиљској катастрофи.

Натали Пјеге свој рад „Роман од гласова“ започиње анализом *Чернобиљске молићве*. Она прави основане паралеле с романом *Хирошима, љубави моја* Маргерит Дирас, али истовремено анализира књижевне поступке карактеристичне за целокупно прозно стваралаштво Алексијевич. Пјеге истиче како Светлана Алексијевич за своју забринутост због зла у свету проналази саговорнике у Лаву Троцком и Фјодору Досотјевском. И више од тога: страдање мајки у *Дечацима од цинка* Натали Пјеге доводи у везу с јунакињама грчких трагедија као што су Хекуба или Клитемнестра. У патњи, карактеристичној за сваку трагедију, па и за дела Алексијевич, она види могућност за уједињење заједнице, јер се у таквој заједници деле и срећа, и туга, јер то је заједница сачињена од различитих гласова, чијом се оркестрацијом бави списатељица. Гласови као документ јесу кључно упориште поезике Светлане Алексијевич и Натали Пјеге, како би поткрепила своје становиште, скреће пажњу на исказ Валтера Бенјамина о роману *Берлин Александерџилац* као документу који не умире.

Италијанска историчарка књижевности Клаудија Пијерали своја размишљања о прози Светлане Алексијевич базира на појмовима „напуштености“ и „губитка“. Она се бави питањима поезике напуштености, проналазећи је у грађевинарству, архитектури, археологији, историји и економији територије. Истовремено ауторка размишља о наративу којим се пише о напуштености, о месту напуштености, сећања и руина, о времену нарације у напуштености, о напуштености и сећању, као и о уметничкој функцији напуштених места и роману *Чернобиљска молићва* Светлане Алексијевич. Закључци до којих долази Клаудија Пијерали указују да се тема напуштености може приметити на гео-културној оси „север — југ“, јер сама идеја губитка припада југу (Европе), те не чуди и што се „напуштенологија“ родила у Италији. Међутим, ауторка види напуштеност као главни покретач нарације у прози Алексијевич, чија инспирација има полазиште у катастрофи, историјској трауми и репресији.

Текст Аник Морар са Женевског универзитета „Средњи прст у цепу’ или двоструки језик совјетског тела“ посвећен је питању совјетског језика, телесној експресивности, антрополошким особеностима гестова у прози Алексијевич. Ауторка проучава совјетски језик између периода одмрзавања и перестројке, подсећајући на појаву Владимира Висоцког и на рађање андерграунд културе, која је користила Езопов језик као одговор на окоштани совјетски језик. Она открива у делима Алексијевич језичку међузону, хибридно писмо. Истовремено, у књизи *Време секонд-хенд* Светлане Алексијевич, она открива „совјетско

тело“ у служби идеологије — увек право, у покрету, одличног здравља, динамично, усмерено ка будућности, оно исто клишеирано тело које видимо на плакатима или у филмовима. Исто тако, она показује да је тело-сведочанство код Алексијевић заправо осакаћено тело, тело инвалида, како се то најбоље види у Чернобилској молитви као „зони“ свеколике катастрофе, која се надовезује на претходно историјско поимање „зоне“.

Делу *Време секонд-хенд* посвећен је и чланак Владимира Береловича. У центру истраживања је покушај да се дефинише жанр Светлане Алексијевић, смештен између историје и књижевности. У ту сврху он проучава позицију аутора, која је такође нестабилна: аутор се испољава како кроз сопствено одсуство, тако и кроз присуство, он је медијатор између саговорника и приповедача, он чује гласове других, али и сам ствара полифонично писмо. Сведочанство које је у основи прозе Алексијевић Берелович уводи у контекст историографских сведочанстава од античког и средњовековног доба па све до сведочанстава из Другог светског рата.

Занимљива су размишљања Тифен Самојо у тексту „Verba volant“. Она читава прозу Светлане Алексијевић позиционира као одговор на питање „Шта је то савремена књижевност?“ За њу су дела Алексијевић фонограф рата, она има поверење толиких анонимних сведока, којима поклања свој глас. Документарно у књижевној форми ауторка овог чланка повезује са поступцима које су користили Луј-Фердинанд Селин, Рејмон Кено и Семјуел Бекет. Таква врста приповедања Светлане Алексијевић за Тифен Самојо представља емпатичку оркестрацију гласова с вечним понављањем ратног апсурда.

Најзад, у овом зборнику радова објављено је „Отворено писмо Светлани Алексијевић“ женевског писца Данијела де Рулеа, пуно дивљења за њено списатељско умеће. Размишљајући о способности да новинарско преточи у књижевно, као и о разлозима зашто је њено писмо јединствено и непоновљиво, Руле подсећа на *Исјовесџи* Русоа — схваћене као пионирско аутобиографско дело (премда у њима Русо не говори о себи, већ осветљава читаву културну, историјску и политичку епоху), које су многи покушавали безуспешно да имитирају. Како би објаснио уникалност писања Светлане Алексијевић, Руле назива њену прозу поезијом, доводи је у везу са стваралаштвом Манделштама и Целана као сведочанством XX века.

Бавећи се на различите начине питањима документа у књижевном стваралаштву Светлане Алексијевић, аутори су осветлили различите стране дела ове изванредне списатељице. Размишљајући о поступцима, тематици, туђим гласовима у прози Алексијевић, аутори студија су врло добро разумели да нас проза Светлане Алексијевић обавезује на супротстављање насиљу сваке врсте, особито историјском, које увек достиже гигантске размере људске патње.

Корнелија Ичин
Универзитет у Београду
kornelijaicin@gmail.com

UDC 811.163.3'28(049.32)

РЕЧНИЦИ ПАРОНИМА И АНТОНИМА МАКЕДОНСКОГ ЈЕЗИКА

Емил Ниами, *Речник на ѱаронимииѳе во македонскиоѳи јазик*, Скопје: Книгоиздателство МИ-АН, 2020, 231 стр. и Емил Ниами, *Речник на анѳионимииѳе во македонскиоѳи јазик*, Скопје: Книгоиздателство МИ-АН, 2021, 220 стр.

0. О речницима и њиховом аутору. Излазак сваког новог речника значајан је догађај и празник како за ужу научну заједницу, тако и за ширу јавност, с тим да се посебним речницима обично ипак више радују језички стручњаци, којима су ова лексикографска

остварања драгоценi извори грађе за различите врсте истраживања. Због тога истраживачи савременог македонског језика имају неколико разлога за задовољство. Наиме, током 2020, 2021. и 2022. године македонска лексикографија постала је богатија за три нова посебна речника: *Речник њаронима македонског језика* (*Речник на њаронимиите во македонскиот јазик*), *Речник анњонима македонског језика* (*Речник на анњонимиите во македонскиот јазик*) и *Речник хомонима македонског језика* (*Речник на хомонимиите во македонскиот јазик*). У питању су, дакле, речници семантичких релација, на какве српска лексикографија још увек чека.

Сва три наведена речника дело су истог аутора — Емила Ниамија. У питању је македонски лингвиста из Скопља који је дипломирао на Филолошком факултету „Блаже Конески“ на Групи за руски језик и књижевност и на Групи за америчке студије. Године 2007. тема његовог магистарског рада била је „Пароними у македонском у поређењу са руским језиком“, након чега је 2010. године одбранио докторску дисертацију под називом „Антоними у руском у поређењу са македонским језиком“. Јасно је, стога, да су речници паронима и антонима проистекли из његовог магистарског рада и докторске тезе и представљају природни наставак бављења овом тематиком. Да је Е. Ниами своја интересовања за парадигматске лексичке односе односе проширио и изван својих завршних радова, показује и последње објављени речник — *Речник хомонима македонског језика*. У наставку овог приказа представимо теоријске основе и структуру речника паронима и антонима, док ћемо речник посвећен хомонимима оставити за неку другу прилику.

1. Речник њаронима македонског језика. Као што је већ речено, *Речник њаронима македонског језика* настао је на основу ауторовог магистарског рада, а објављен је 2020. године у издању издавачке куће „Книгоиздателство МИ-АН“ из Скопља. Речник се састоји из неколико целина: на самом почетку аутор у оквиру поглавља „О паронимији и паронимима“ („За паронимијата и за паронимите“) (5–11) износи своје теоријске погледе на паронимију, затим следи „Списак скраћеница“ (12), потом сам речник паронима (13–230), док се на самом крају даје „Библиографија“ (231).

Уводно поглавље — „О паронимији и паронимима“ — подељено је такође на неколико мањих целина: „Формални односи међу лексемама“ („Формалните односи на лексемите“), „Пароними као део лексичког система“ („Паронимите како дел од лексичкиот систем“), „Границе паронимије“ („Границите на паронимијата“), „Врсте паронима“ („Видови пароними“), „Карактеристике паронима на основу гласовног састава“ („Карактеристики на паронимитевврз основа на звучниотсостав“), „Разлози мешања паронима“ („Причини за паронимска замена“), „Паронимија и паронимазија“ („Паронимија и паронимазија“), „О Речнику паронима македонског језика“ („За Речникот на паронимите во македонскиот јазик“).

У оквиру првог одељка аутор истиче да је с обзиром на ограничени број фонема савсим разумљиво да се лексеме реализују у истој или сличној форми и да у том смислу можемо говорити о две врсте формалних односа — хомонимији и паронимији, при чему хомонимија подразумева исту, а паронимија сличну форму (стр. 5). Према томе, за разлику од појединих лингвиста који паронимију и хомонимију сврставају у садржинско-формалне лексичке односе, Е. Ниами ове парадигматске везе сматра чисто формалним. У наредном одељку увода аутор констатује да је паронимија најмање изучени лексички однос, да је у македонистици и дан-данас врло слабо истражена и да је веома мали број лингвиста који се њоме уопште бави (стр. 5), што је — додаћемо — случај и у србистици. Е. Ниами паронимију дефинише као однос између лексема које имају различито значење, сличан изговор и исту лексичко-граматичку припадност и истиче да се пароними веома често мешају у говору и писању (стр. 5). Када је реч о односу паронимије са другим парадигматским односима, аутор истиче да се захваљујући формалној сличности пароними приближавају хомонимима, с тим да је код хомонима акценат на *истиој*, а код паронима на *сличној* форми. Ипак, до поклапања хомонимије и паронимије долази када је реч о хомофонима, па су тако примери попут *беџ* и *бек* истовремено и пароними и хомофони (стр. 6). Што се тиче односа синонимије и паронимије, Е. Ниами истиче да у највећем броју случајева по-

стоји јасна граница, али да до преклапања ипак долази у случајевима када лексема деле једно или већи број истих значења (нпр. *џласен* — *џласовић*). О вези паронимије са другим парадигматским односима аутор говори и у случају антонимије, где у појединим примерима поново постоје лабаве границе (нпр. *бруишо* — *неишо*) (стр. 6).

Када говори о границама паронимије, Е. Ниами истиче оно што је у литератури одавно познато, а то је да различити научници и састављачи речника имају веома различита схватања паронимије и да, и поред бројних радова и речника паронима, лингвисти и даље немају коначан одговор на питање шта све улази у сферу паронимије и да у том смислу постоје озбиљне разлике. Што се тиче поделе паронима, аутор наводи неколико класификација заснованих на различитим критеријумима: 1) према *йореклу* пароними се деле на оне који имају а) *исишо* и б) *различиишо* етимолошко порекло (они који имају исто порекло имају исту мотивну реч или корен, док се семантичка разлика постиже различитим творбеним формантима, нпр. *урбан* — *урбанистиички*, *хуман* — *хуманишарен*, *восишиа-ник* — *восишиаишел*, *динамизам* — *динамика* и сл.; код оних који имају различито порекло, звучна и формална сличност је чиста случајност, нпр. *симулира* — *сиимулира*, *алименишарен* — *елеменишарен* итд.); 2) у зависности од тога да ли постоји преплитање са синонимизмом или такве везе нема, пароними се деле на *йоишуне* и *нейоишуне* (*целосни* и *нецелосни*) (код *йоишунних* нема интерференције са синонимима, док код *нейоишунних* таква укрштања постоје); 3) подела на оне паронимијске везе које укључују само две лексема и оне код којих паронимијско саодношење постоји међу већим бројем лексема; 4) према врсти речи: *йридевски*, *именички* и *џлаџолски*; 5) *номинални* и *џранични* (*номинални* и *разџраничувачки*) — у питању је подела која је, како нам се чини, веома слична оној на *йоишуне* и *нейоишуне*, јер се под *џраничним* подразумевају они пароними који су у тесној вези са синонимима и код којих творбени елементи врше разликовну функцију при употреби речи, нпр. *йермален* — *йермички*, *йранзишјен* — *йранзишјивен*, *кебай* — *кебайче* и сл., а под *номиналним* они где такве сличности у значењу нема; 6) *моноваленшјни* *йоливаленшјни* пароними, у зависности од тога да ли улазе у један паронимски ред или већи број паронимских редова (стр. 6–8).

Када је реч о подели на основу форме, односно фонемског састава, Е. Ниами издваја осам врста паронима: 1) они који су састављени од истих фонема, али је њихов распоред другачији (нпр. *невроза* — *нервоза*), 2) они код којих један парњак има фонему више од другог (нпр. *ајосишроф* — *ајосишрофа*), 3) они код којих један парњак има две разликовне фонеме више од другог (нпр. *кајшедра* — *кајшедрала*), 4) они код којих један парњак има више разликовних фонема од другог (нпр. *норма* — *норматишв*), 5) они код којих оба парњака имају по једну разликовну фонему (нпр. *алузија* — *излузија*), 6) они код којих оба парњака имају по две разликовне фонеме (нпр. *алименишарен* — *елеменишарен*), 7) они код којих оба парњака имају већи број разликовних фонема (нпр. *йракишканиш* — *йракишшисш*), 8) пароними са већим бројем разлика (нпр. *ајсолушјен* — *ајсолушшисшички*) (стр. 8).

Што се разлога погрешне употребе паронима тиче, аутор издваја два главна разлога: недовољно владање језиком и немаран однос према самом говорном акту (стр. 8). Поред тога, он истиче да се може говорити о два типа разлога за мешање паронима — објективне и субјективне. У објективне разлоге Е. Ниами убраја следеће: 1) сличност семантичког садржаја (нпр. *џлинен* — *џлинесш*); 2) заједничка употребна сфера, посебно код стручне лексике (нпр. *алкани* — *алкени* — *алкини*); 3) преплитање са синонимизмом (нпр. *џласен* — *џласовиш*); 4) творбени разлози (нпр. *хуман* — *хуманишарен*); 5) појава нових речи у језику (нпр. *фонд* — *фонш*), док под субјективним факторима аутор подразумева: 1) недовољно познавање значења речи (нпр. *афекаш* — *ефекаш*); 2) неразликовање сродних истокоренских речи (нпр. *бакшериолошски* — *бакшериски*); 3) неразликовање самих реалија од стране говорника (нпр. *агресаниш* — *агресаш*) и 4) народну етимологију (нпр. *канаш* — *конош*) (стр. 8–9).

Наредни сегмент уводних разматрања посвећен је односу паронимије и парономазије, за чим следи кратко објашњење о самом *Речнику йаронима*, његовој структури, начину прикупљања грађе и сл. Како сам Е. Ниами истиче, речник је намењен ширем кругу читалаца, а не само стручњацима, односно свима онима који желе да коригују своје језичке грешке. До грађе за свој речник аутор је дошао ексерпцијом постојећих речника маке-

Оно што је у оквиру уводног поглавља такође занимљиво и корисно јесу различите поделе које аутор даје. У оквиру једне од њих, Е. Ниами издваја шест група антонима: у првој групи налазе се они антоними којима се изражава супротност која објективно постоји у реалности (нпр. *мек — тврпг*), у другој су они који одражавају утилитарно-оцењивачки однос човека предметима и појавама из реалности (нпр. *убав — зрг*), трећу групу чине антонимски парови који означавају одређена стања човека или одређена дејства (нпр. *весел — ташен*), у четвртој су они који се односе на осећаје и искуства (нпр. *сјокој — вознемирносј*), у петој они везани за простор (нпр. *зоре — долу*), док се у шестој групи налазе антонимски парови везани за временске и друге појмове (нпр. *вчера — ушре*) (стр. 11–12). Занимљива су и инспиративна за даља истраживања поједина запажања аутора, нпр. да именице са конкретним значењем, бројеви и велики део заменица нема своје антонимске парњаке (стр. 12). Поред тога, аутор даје још неколико подела антонима на основу семантике и на основу форме. Семантичка класификација врши се по три критеријума: 1) *лексички и контекстуални* — у зависности од тога да ли у однос антонимије ступају примарна или секундарна значења; 2) *лексички и стилски* — у зависности од тога да ли је реч о стилски неутралним или стилски обојеним лексемама; 3) *конкретни, комлементарни и векторни* — на основу начина изражавања логичке супротности. Када је реч о форми, аутор издваја *разнокоренске, истокоренске и унутарлексичке (енантиосеми)* антониме (стр. 14–15). Представљене поделе аутор и графички илуструје. Преводиоцима ће свакако бити занимљив сегмент уводних разматрања посвећен проблемима приликом превођења антонима, док ће корисницима речника значајан бити завршни део увода — „О Речнику антонима”. У оквиру ове целине аутор објашњава да је грађа прикупљена из 200 дела македонских аутора, са интернет страница, блогова, телевизијских програма и сл. Приликом дефинисања коришћени су постојећи речници македонског језика. Из уводног поглавља, али и на основу самих речничких чланака, запажа се да аутор заступа тезу да једна лексема може имати више антонима који међусобно не морају бити синоними, што је став који се може срести и код других истраживача овог парадигматског односа. Тако се, као засебни речнички чланци, могу срести парови попут *богај — беден, богај — небогај, богај — сиромашен/сиромав, весел — зодевен, весел — мрачен, весел — намуришен, весел — невесел, весел — сјушен, весел — тужен* или *золем — мал, золем — малечок, мален — минијатурен, добар — зобен, добар — зол, добар — лош, добар — недобар, добар — суров* и сл. Да разлика између правих и неправих, односно лексичких и контекстуалних антонима у самом речнику није од значаја, показују и примери попут *глава — нозе, дух — тело* и сл. И можда управо због тога што су у речнику дати многобројни примери и праве и неправне (контекстуалне) антонимије, овај речник може послужити истраживачима македонског, али и српског језика за изучавање природе обе ове врсте антонимских односа.

Као и у случају *Речника паронима*, и овде ћемо речнички чланак овог речника илустровати једним примером:

ВКУСЕН — НЕВКУСЕН

вкусно — невкусно
вкусно — бесвкусно
вкус — бесвкусност

ВКУСЕН

Што има пријатен вкус.

НЕВКУСЕН

Што нема пријатен вкус.

Кога се работи за расудување за храната, треба да се внимава на тоа да не се прави разлика међу вкусните и невкусни јадење. *Св. Серафим Саровски. За зборливосја.*

Иако рађени на материјалу македонског језика, представљени речници свакако могу послужити као извор и инспирација за бројна србистичка или компаративна истраживања паронимије и антонимије или пак као узор за сличне речнике српских паронима и антонима. Осим што нуде обиље грађе кроз саме речничке чланке, приказани речници кроз

своје предговоре корисницима омогућавају увид и у актуелне погледе на паронимију и антонимију у македонистици и њихово поређење са ставовима и тенденцијама које доминирају у науци о српском језику. Осим тога, бројна запажања и примери које аутор наводи и у предговорима и у оквиру речничких чланака отварају теоријска питања важна и за српску лексикологију и лексикографију, а рад и труд које је Е. Ниами уложио како би македонска лексикографија добила речнике који су јој недостајали свакако је за велику похвалу.

Весна С. Николић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за српски језик са јужнословенским језицима
vesna.nikolic@fil.bg.ac.rs

UDC 811.163.41'37(049.32)
811.163.41'373.611(049.32)

ГРАМАТИЧКА И ЛЕКСИЧКА ОРГАНИЗАЦИЈА СРПСКОГ ЈЕЗИКА ИЗ СЕМАНТИЧКОГ АСПЕКТА

Рајна Драгићевић. *Грамаџика у огледалу семанџике*.
Београд: Чигоја штампа, 2020, 236 стр.

Књига проф. др Рајне Драгићевић *Грамаџика у огледалу семанџике* сачињена је од шеснаест радова насталих у различитим периодима, тачније од 1998. до 2019. године. Ријеч је, дакле, о већ објављеним истраживањима, и то из области граматике, дериватологије и лексикологије српског језика, обједињеним у једну структурно-тематску цјелину на основу тога што их повезују семантичка перспектива и, како истиче сама ауторка, „*фазилинџвисџичност* у тематици и методологији, тј. испитивање језичких јединица чија семантичко-граматичка улога унутар лексеме, реченичне конструкције или реченице није јасно одређена, већ се прелива од једне до друге крајности могућег семантичко-функционалног спектра” (11).

Текстови су распоређени у три главе: „Грамаџика у огледалу семанџике“ (13–89), „Творба речи у огледалу семанџике“ (91–171) и „Лексика у огледалу семанџике“ (173–213). На почетку књиге налази се Уводна реч (7–12), а иза поменутих основних дијелова дати су: резимен и кључне ријечи на српском (215–221) и енглеском језику (223–230), библиографска биљешка о радовима који су ушли у ову књигу (231–232), те регистар имена (233–235).

Прво тематско поглавље, „Грамаџика у огледалу семанџике“, започиње радом „О партикуларизаторима-садржавачима“ (15–36). У њему се разматрају семантичке и синтаксичке особености једног типа партитивних синтагми којима се означава нека количина намирница, течности или неких других артикала што се користе у домаћинству, тј. партитивних синтагми чији управни конституент (у функцији партикуларизатора-садржавача) означава какву посуду, а зависни (у функцији партитивне допуне) материју (нпр. *џањир суйе*). Анализа је показала да све лексеме тематске групе посуда могу развијати метонимијско значење *количина која сџаје у џу џосуду*, с тим да се разликује једино начин на који оне то остварују — да ли означавају само количину материје која може стати у њих или им је ова семантичка компонента од мањег значаја, а важније су семе које се односе на неподударност са очекиваном количином материје или на наглашавање чињенице да је у питању грубо одређена количина материје. Ауторка сматра лексикографским пропустом то што наши рјечници не биљеже метонимијско значење количине уз сваку лексему која означава посуду. Уз то, истиче да количинско значење треба одвојити од примарног јер је оно сасвим

посебно и остварује се само у партитивној синтагми, која, самим тим, постаје носилац метонимијске трансформације. Закључак је да све издвојене семантичке и синтаксичке правилности синтагми које су биле предмет проучавања предодређује (не)уобичајеност држања материје у одређеној посуди. Док је синтаксички центар свих ових конструкција партикуларизатор, у семантичком смислу постоје четири могућности: 1) лексичко језгро је партикуларизатор; 2) лексичко језгро је партикуларизатор, али је партитивна допуна семантички наглашена; 3) лексичко језгро је партитивна допуна; 4) лексичко језгро је партитивна допуна, али је партикуларизатор семантички наглашен.

Рад „О неким особеностима партикуларизатора-уобличивача“ (37–47) својеврстан је наставак првог јер је такође, како се из наслова може закључити, посвећен проблему партикуларизације. У њему ауторка, кроз призму *инкајсулације* (термин Ц. Лајонса), истражује језичку природу уобличивача, какви су *влакно* (*тјканине*), *џрумен* (*земље*), *зрно* (*житија*), *брамен* (*косе*), *свежањ* (*кључева*) и др., односно њихов синтаксичко-семантички однос према садржају који уобличавају. „Уобличивачи“, према мишљењу Р. Драгићевић, „припадају једној тематској групи речи, а у дефиницијама се називају врло разнородним именима по општости, од апстрактних и неодређених, као што су материја и тело, до конкретних и сасвим одређених, као што су свежањ жита и делић хлеба“ (41). Три уочена типа дефиниција ауторка доводи у везу са трима степенима инкапсулације значења именица које имају функцију партитивне допуне у значења партикуларизатора-уобличивача. Како би се што исцрпније испитао семантички садржај уобличивача, у раду се даје осврт и на полисемију и деривацију ових ријечи. Анализа је показала њихове активне семе и потврдила заснованост семантике уобличивача на семама које означавају форму. Један од најважнијих доприноса рада јесте и указивање на појаву двочланих језичких јединица које нису фразеологизми, а ни семантички ни синтаксички не треба да се разлажу.

У огледу „О начинским прилозима субјекатске квалификације“ (49–62) говори се о прилозима који у реченици обављају функцију начинске адвербијалне одредбе, али, у семантичком смислу, осим глагола, квалификују и именску ријеч у служби субјекта, тј. одређују и радњу и њеног вршиоца. То су, прије свега, прилози са значењем својства учесника радње (*џордо*, *лукаво*, *јамейно* и сл.), осјећања (*жалосно*, *љушшио*, *радосно*, *усхићено* и др.) и поредбени прилози (нпр. *крвнички*, *људски*, *манџујски*). Закључује се да степен квалификовања вршиоца радње зависи од семантичких својстава начинских прилога, од семантике именица у служби субјекта, од граматичких и семантичких особина глагола, као и од семантичке компатибилности начинског прилога и именске ријечи у служби субјекта, с једне стране, и прилога и глагола, с друге стране. Ово истраживање је показало да повезивање синтаксичке анализе са семантичком и прагматичком значајно доприноси откривању свих информација које су уткане у реченицу.

Семантички резултати споја одричне ријечце са глаголом предмет су рада „Запажања о лексичкој негацији глагола“ (63–76). Полазна претпоставка јесте да се неки семантички резултати до којих се долази негацијом именица, придјева и прилога могу очекивати и приликом негације глагола, нарочито оних што су постали од придјева. Упориште за ову хипотезу представља чињеница да су односи између потврдне и одричне ријечи условљени логичким односом између појмова на које се односе, а логички односи међу појмовима морају важити и за појмове означене глаголима исто као што важе за појмове означене именицама, придјевима, прилозима и осталим врстама ријечи. Стога негација може довести до истих семантичких резултата код различитих врста ријечи: до неправне и праве антонимије, степеноване и нестепеноване антонимије, потпуне и непотпуне антонимије. С тим у вези, Р. Драгићевић подијелила је у пет група одричне глаголе према њиховом семантичком односу са потврдним парњаком, показавши да је негација глагола и граматички и семантички процес, с обзиром на то да она може довести до новог (антонимичног) значења, па чак и до нове (антонимичне) глаголске лексеме, што значи да глагол са ријечцом *не* није увијек само одрични облик потврдне форме тог глагола.

Рад „Правописна решења нових речи у српским штампаним медијима“ (77–89), који затвара прво поглавље књиге, посвећен је структури и начину писања нових двочланих језичких јединица, претежно околионализима, чији први члан има детерминативну улогу

(нпр. *меџафон-гилломаџија*, *џојоџа-маџија*). Ауторка с правом истиче да исправан одговор на питања у вези са правописним рјешењима није могуће дати ако се претходно не рјеше структурнојезички проблеми који стоје у њиховој позадини, па се ни препоруке за писање лексичких јединица са непромјенљивим именичким детерминатором, како га она именује, не могу дати без утврђивања њиховог творбеног статуса, односно семантичког, синтаксичког и творбеног односа између њихових чланова, што је, према њеном мишљењу, повезано и са тенденцијама у развоју словенских језика данас. Неки лингвисти управо на основу лексичких јединица овог типа, које сврставају међу синтагме, у савременим словенским језицима уочавају тенденцију анализизма, наглашавајући да у њима расте број непромјенљивих ријечи, док други исте ове јединице сматрају сложеним ријечима и виде у томе тенденцију полисинтетизма. Р. Драгићевић у раду описује и коментарише овакве спојеве у српским штампаним медијима, позивајући се на ставове бројних слависта. Без увида у cjелокупан систем српског и других словенских језика, она не доноси закључке о правцима њиховог развоја, али ипак стаје на страну оних који заступају идеју о тенденцији полисинтетизма и сматра да јединице типа *евроскејџик* и *меџафон-гилломаџија* треба третирати као једночлане, а не као двочлане. Што се тиче њиховог писања, ауторка нуди сљедеће рјешење: јединице састављене од компонената које могу бити и лексеме (*меџафон-гилломаџија*) треба писати са цртицом, а јединице са префиксоидима (*евроскејџик*) спојено.

Друго тематско поглавље, „Творба речи у огледалу семантике“, састоји се од седам радова. Први од њих је „О ономатопејским именицама са суфиксима -ат, -ет, -от, -ут“ (93–102). У њему се изнесе резултати творбене и семантичке анализе ономатопејских именица са суфиксима *-аџ*, *-еџ*, *-оџ* и *-уџ* у српском језику. Дају се напомене о поријеклу именица с овим суфиксима, разматрају се значења творбених основа и утицај суфикса на значење ових ријечи, а затим се испитују њихове полисемантичке структуре и деривациони системи. Ауторка закључује да анализирани именице могу бити ономатопејског или неког другог поријекла. Ако имају ономатопејско значење, суфикси су им прасловенског поријекла, потичу од суфикса *-ъџ* и представљају његове варијанте. Ономатопејско значење суфикси имају једино у споју са творбеним основама, што значи да они не спадају у праве ономатопеје, а ово остваривање ономатопејности само у одређеној позицији Р. Драгићевић сматра још једним примјером „семантичко-функционалне непредвидљивости језичких јединица и њихових конститутивних елемената посматраних независно од њиховог непосредног окружења“ (101). Анализа полисемије и деривације ових именица показала је да су оне уклопљене у лексички систем српског језика.

У раду „Актуелна питања науке о творби речи (на материјалу радова Комисије за творбу речи Међународног славистичког комитета)“ (103–112) даје се преглед зборника Комисије за творбу ријечи при Међународном комитету слависта од 2000. до 2006. године како би се пружио увид у савремене токове словенске дериватологије. Ову комисију, чији је Р. Драгићевић дугогодишњи члан, чине најкомпетентнији дериватолози као представници разних словенских и несловенских земаља, а у зборницима који се обично објављују након годишњих засједања они изnose најновије резултате својих истраживања. Ауторка је уочила да се у зборницима које је анализирала упадљиво занемарује формални приступ творби ријечи у корист психолингвистичког, социолингвистичког и, прије свега, семантичког приступа, проучавају се функција творбе ријечи и средства којима се она остварује, а разматра се и методологија дериватолошких истраживања. Запазила је и да су истраживачи у том периоду преусмјерили пажњу са творбе именица на творбу глагола, са суфикса на префиксе, са изолованих твореница на творенице у (кон)тексту, са творбених средстава за номинацију на творбена средства за постизање експресивности, са једнојезичког приступа творби на творбену типологију језика и творбене универзалије, са основних начина грађења ријечи на нове, као што су универбизација и други типови творбене компресије. Узевши све то у обзир, закључила је да се савремена словенска дериватологија све више приближава лексикологији.

У тексту „Статус деривационих односа у лексикологији“ (113–118) Р. Драгићевић образлаже због чега у својој дефиницији лексикологије: „(Лексикологија је део науке о је-

зику који проучава значење речи, као и синтагматске, парадигматске и деривационе везе међу речима.)“ датој на почетку књиге *Лексиколоџија српског језика* (прво издање 2007), деривационе односе није сврстала ни у синтагматске ни у парадигматске, усложнивши тако Де Сосирову дихотомију, што је изазвало реакције у српској научној јавности. Ауторка, заправо, освјетљава природу деривационих односа, указујући на то да су они „врло сложени и представљају стално дијалектичко преплитање синтагматског и парадигматског плана“ (117), тј. посебан су огранак лексичких односа, тако да то што они нису убројани само у синтагматске или само у парадигматске није покушај обарања чувене дихотомије, већ резултат прецизног дефинисања.

Рад „Семантичка анализа десупстантивних предлога у српском језику“ (119–136), како се из његовог наслова може закључити, посвећен је десупстантивним приједлозима у савременом српском језику. Основни задатак био је да се испита конверзија као начин грађења ријечи, и то из угла семантичких промјена које доводе до преласка лексема из једне врсте ријечи у другу (у овом случају из именица у приједлоге). Анализа семантичког садржаја свих седам полазних именица понаособ — *врх, дно, крај, дуж, љућ, м(ј)есио* и *чело* — те приједлога добијених од њих показала је да се приликом попредложвања не врши десемантизација, тј. граматикализација именица (како се то често објашњава у литератури), већ пресемантизација њиховог семантичког садржаја. Закључено је да се однос између полазне именице и добијеног приједлога не може третирати као хомонимија, већ као граматикална (граматичка/лексичко-граматичка) полисемија. Да би се именице могле поприједложити, морају испуњавати одређене семантичке услове, који су овдје и описани. Иначе, на самом почетку наводи се да овај рад представља наставак ауторкиних истраживања о именицама у служби приједлога, а чини се како би било добро да је своје мјесто у књизи нашао и чланак у коме су објављени резултати тих анализа.¹

У раду „Префиксација у србистици и славистици“ (137–149) ауторка се бави природом префиксације као начина грађења ријечи. Она полази од чињенице да се у српској дериватологији префиксација традиционално разматра у склопу композиције, што није у складу са уобичајеним поставкама у остатку славистичког свијета, гдје се она посматра као специфичан вид афиксације, односно деривације, али и као посебан творбени начин. Узимајући у обзир различите ставове у граматикама словенских језика, Р. Драгићевић се опредјељује за приступ префиксацији као посебном начину творбе ријечи. Посљедњи дио рада посвећује твореницама са префиксоидима, за које каже да их такође треба посматрати као производ посебног творбеног начина — префиксоидне творбе.

Придјевима са суфиксом *-ав* посвећен је истраживачки оглед „Негативна маркираност придева на *-ав* у савременом српском језику с погледом на ситуацију у другим јужнословенским језицима“ (151–161). Овдје Р. Драгићевић провјерава запажање проф. М. Николића да велики број придјева са суфиксом *-ав* има наглашену негативну експресивност, што је необично јер тај творбени формант не спада у суфиксе субјективне оцјене и има врло скучену улогу — углавном се помоћу њега од других врста ријечи граде придјеви. На основу класификације придјева на *-ав* у српском језику, као и прегледа литературе о грађењу ријечи у другим јужнословенским језицима, ауторка закључује како је проф. М. Николић исправно уочио да највећи број придјева са суфиксом *-ав* у српском језику има непожељну маркираност, а то важи и за остале јужнословенске језике. Она је такође примијетила да је репертоар ових придјева у свим јужнословенским језицима сличан, затим да сви они настају од именичких, глаголских и, ријетко, придјевских основа, а да су те основе често ономотопејске. Само у бугарском језику има мало придјева на *-ав*.

У раду „Семантичка деривација“ (163–171), посљедњем у овом поглављу, прегледом приступа семантичкој деривацији у србистици и славистици, тј. разматрањем различитих дефиниција и критеријума за њено разумијевање, ауторка се дотакла и неких од фундаменталних питања лексикологије, као што су полисемија, хомонимија, веза између полисемије и хомонимије, затим веза између полисемије и деривације итд. Прво је представила

¹ Рајна Драгићевић. „О именицама у служби предлога“. *Јужнословенски филолоџ* LXVIII (2012): 91–111.

она схватања која семантичку деривацију дефинишу као процес унутар једне лексеме. „Захваљујући активности неких семантичких компонената, унутар лексеме настаје нови лексички резултат — неки аутори тај резултат тумаче као ново значење (резултат полисемије), а други га схватају као нову лексему (хомоним)“ (169). У вези с тим, изнијела је свој став да се хомонимији не може приступати као појави која настаје системски, активношћу семантичких компонената лексеме: „Ако постоји значењска веза између два семантичка садржаја, не може се говорити о хомонимији“ (169). Изложила је и схватања семантичке деривације која подразумевају уочавање паралела у семантичком понашању између двију лексема. Захваљујући свему томе, извела је неке необично важне закључке о организацији лексичког система који произлазе из различитих приступа семантичкој деривацији.

Треће тематско поглавље, „Лексика у огледалу семантике“, отвара рад „О могућим интерпретацијама семантичког односа придева *žrg* и *žorg*“ (175–181). У њему се разматра семантички однос двају придјева који имају заједничко поријекло (потичу од прасловенског придјева *gъrdъ*), али носе различита значења — једним се означава непожељна физичка особина (*žrg*), а другим и пожељна и непожељна духовна особина (*žorg*). Историјско-семантичку анализу отежала је чињеница да се примарно значење ових придјева у нашим рјечницима различито дефинише, а познато је да се међулексемски семантички односи најрепрезентативније одсликавају и испитују у међусобном контакту примарних семантичких реализација лексема. Међутим, ауторка је ипак успјела да понуди три различита тумачења потенцијалног семантичког развоја прасловенског придјева *gъrdъ*. По првом и другом тумачењу, која су заснована на енантисемији, односно платисемији овог придјева, осамосталило се једно од његових секундарних значења. Према трећем објашњењу, којем се у раду даје предност, осамосталило се његово основно значење.

О појму и термину *значењска њоспецификованост*, који је у лингвистику увео Џ. Пустејовски, прва је код нас писала М. Ивић. У раду „О значењској подспецификованости на примеру лексеме *основа*“ (183–194) Р. Драгићевић даље разрађује тај појам, говори о степену значењске подспецификованости лексема, а затим на примјеру именице *основа* показује како је концептуална анализа адекватна семантичка метода за разматрање лексема са најширом (подспецификованом) семантиком. Ово истраживање нуди и одговор на питање како се све концептуализују појаве које имају основу.

У огледу „О значењу придева као услову и последици њихове лексичке спојивости“ (195–203) полази се од теоријског становишта да је значење неке лексеме услов и последица њене лексичке спојивости. Уобичајени контекст у којем се лексеме употребљавају може јаче или слабије утицати на њихово значење, чак и када се користе самостално. У раду се доказује да контекст слабије утиче на фреквентне лексеме и не оставља трајне последице на њихово значење, а да јаче утиче на нефреквентне лексеме и да има трајнији утицај на њихов семантички садржај. Трајни(и) утицај огледа се у могућности дјеловања контекста на значење лексеме и онда када се она употребљава самостално. Показује се како чак и у два језика у даљем степену сродности (српском и њемачком) најчешће асоцијације на нефреквентне придјеве представљају именице са којима се они често употребљавају, што значи да синтагме које се често користе врше утицај и независно од контекста. Чак се и у лексикографским дефиницијама нефреквентних придјева запажа дјеловање најчешћих колокација у које ступају те лексеме. С друге стране, најчешће вербалне асоцијације српских и њемачких испитаника на изузетно фреквентне придјеве никада нису именице с којима они граде синтагме, већ њихови антоними, што значи да контекст не врши утицај на значење ових придјева када се они употребе независно од контекста. Ауторка закључује да значење лексеме јесте услов и последица колокабилности, али да је утицај колокације на значење лексема јачи уколико је лексема мање фреквентна.

Повод за настанак последњег рада у књизи, „Нека запажања о придевској контекстуалној синонимији“ (205–213), била је грешка коју су направили многи ученици београдске Филолошке гимназије када су на тесту одговорили да придјев *душоџрајан* представља синоним придјева *шежак* у реченици *Измуче се деца шеџким њуџовањем*. Објашњење ове грешке ауторка је понудила разматрајући природу придевске синонимије. Она је у раду изнијела ставове о семантичком утицају придјева једних на друге када се појављују у низу.

У неким случајевима, како се показало, долази до неутрализације семантичких разлика, чак и до синонимизације. У последњем дијелу рада отворила је и питање утицаја везника на семантичке односе међу придјевима.

Књига *Грамаџика у огледалу семантике*, која је овдје укратко представљена, представља важан допринос не само науци о српском језику него и славистици, па и лингвистици уопште. Иако су сви радови који је чине већ раније објављени, овако сабрани на једном мјесту дају потпунију слику о морфолошкој, творбеној, синтаксичкој и лексичкој организацији српског и других, превасходно словенских језика, али и о самој ауторки и њеној вишегодишњој потрази за одговорима на питања у вези са језичким јединицама чија функција унутар лексеме, реченичне конструкције или реченице није сасвим јасно одређена. Може се примијетити да је избор оваквих јединица за предмет анализе условно и научни приступ, односно теоријско-методолошки оквир, који представља комбинацију начела и достигнућа традиционалне и савремене науке о језику, што се показало као најприкладније рјешење, будући да ни у ком случају није темеље истраживања учинило лошим, нестабилним, већ је омогућило да се анализирани језичке јединице сагледају из различитих углова.

У свим радовима ауторка је показала изузетну обавијештеност о темама којима се бави, као и објективност и обазривост у доношењу закључака. Позивајући се на релевантну домаћу и страну литературу, између осталог и на студије својих колега из Комисије за творбу ријечи при Међународном комитету слависта, указала је на бројне проблеме који у науци о (српском) језику нису до краја или уопште освијетљени. За многе је понудила добра, оригинална рјешења, а понегдје је само поставила могуће смјернице за обраду тема које у нашој науци о језику тек треба да добију пажњу какву заслужују, отварајући тако простор за даља проучавања.

Све што је предочено указује на то да је књига *Грамаџика у огледалу семантике* вишеструко корисна. У њој се може пронаћи много нових информација о различитим граматичким и лексичким темама те утицају друштвених промјена на језик, али и сазнати више о неким савременим лингвистичким приступима и њиховој примјени у сложенијим анализама. Због тога је сасвим оправдано очекивати да ће она лингвистима и љубитељима језичких истраживања бити веома занимљива, али и да ће послужити као подстицај и модел за нека будућа истраживања.

Горан Милашин
 Универзитет у Бањој Луци
 Филолошки факултет
 Катедра за србистику
 goran.milasin@flf.unibl.org

НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЈА „ЈЕЗИК НИШКИХ МЕДИЈА“

Огранак САНУ у Нишу, 29. 11. 2022. године

Дана 29. новембра 2022. године у просторијама Огранка Српске академије наука и уметности у Нишу одржана је научна конференција под називом „Језик нишких медија“. Конференција представља резултат рада на пројекту Огранка САНУ у Нишу „Говорни и стандардни језик јавне комуникације у Нишу“, чији је координатор дописни члан САНУ Љубинко Раденковић, а руководилац др Марина Јањић, професор Филозофског факултета у Нишу. Организатори конференције били су: Огранак САНУ у Нишу и Институт за српски језик САНУ.

Научна конференција је отворена поздравним речима дописног члана САНУ Владе Вељковића, председника Комисије за руковођење радом Огранка САНУ у Нишу; дописног члана САНУ Љубинка Раденковића, проф. др Софије Милорадовић, директора Института за српски језик САНУ и др Марине Јањић, професора Филозофског факултета Универзитета у Нишу. Сви сапштени реферати били су пленарни (укупно 18), који су са различитих аспеката осветљавали језичке особености штампаних и електронских медија у Нишу.

Уводним предавањем „Стандард и псеудостандард у говору нишких медија“ Марина Николић је указала на појаву неостандарда под којим се подразумева неформални стандардни идиом. У саопштењу Марине Јањић („*Формуле језичке учињивости и језичке етикетне у нишким електронским медијима*“) указано је на присуство језичке етикеције у емисијама нишких телевизија, али да њен ниво преваходно зависи од индивидуалног говорног понашања водитеља. Када је реч о коментарима читалаца на интернет порталима, уочен је висок ниво вербалне агресије Нишлија, закључак је реферата Бојане Милосављевић „*Етика и комуникација — облици агресије у нишким медијима*“).

Наредни реферати указали су на граматикализоване особености локалног нишког говора унутар језика јавне комуникације. Бавећи се анализом прозодијских обележја у говору водитеља и спикера Александра Лончар Раичевић указала је на локална нагласна обележја и на покушаје приближавања норми стандардног српског језика, док је Миљана Чопа анализира на дистрибуцију акцената у говору спикера. Следе реферати из области морфо-синтаксе: рад Мирјане Гочанин „О глаголима и њиховим допунама у језику нишких медија“; реферат под називом „Специфичности и тенденције у употреби модалних глагола у насловима на порталу ‘Јужне вести’“ Александре Јанић и саопштење Ане Крстић под називом „Однос конструкције да + презент и инфинитива у појединим нишким медијима“. Овде се може доати и реферат Иване Митић „О природи конгруенцијских образаца у језику нишких медија“, који стицајем околности није био саопштен, али ће бити уврштен у зборник радова.

Два реферата су била посвећена месту и значају локалног говора у медијима и оба су указала на експресивност вернакулара који је особен Нишлијама. Мирјана Илић је образложила тему „Језичко-стилска функција дијалектизама у емисијама ‘Белама’ радија“, док је реферат Татјане Трајковић гласио: „Дијалекат и стандард у емисијама нишких медија: карактеристике и функције“. Више реферата на конференцији било је посвећено лексички и стилизацији медијске комуникације. То су били реферати Јоване Јовановић: „Експресив-

на лексика у извештавању ‘Јужних вести’, Драгане Цвијовић: „Језичко-стилска средства за исказивање субјективности у новинским чланцима (на примеру нишких Народних новина)“, Кристине Манојловић: „Неологизми у текстотвима нишких медија“ и Александра Новаковића: „Слика студената из иностранства у нишким онлајн медијима“. Наведена саопштења закључују да се медијски говор одликује специфичним језичко-стилским карактеристикама, пре свега експресивном лексиком. Нина Судимац бавила се односом нишких медија према ортографској и језичкој норми са циљем да укаже на који начин одабрани локални медији језички обликују текстове.

Посебно место на конференцији заузимају саопштења са дијахронијском ретроспективом и то: „У новине да те турим: какви би били коментари читалаца у Нишу пре једног века“ Марине Спасојевић и „Политички дискурс у нишкој периодици с краја XIX века“ Јелене Стошић, који су се бавили особеностима јавног дискурса у Нишу пре два века. Данијела Костадиновић говорила је о улози нишког часописа *Градина* у књижевном, културном, медијском и националном животу Србије с почетка прошлог века.

Марина Јањић
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департман за србистику
marina.janjic@filfak.ni.ac.rs

UDC 398(=163.41):061(497.11 Tršić)“2022“

МЕЂУНАРОДНА НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЈА
„САВРЕМЕНА СРПСКА ФОЛКЛОРИСТИКА XII“,

Тршић, 30. септембар — 2. октобар 2022. године

Међународни научни скуп „Савремена српска фолклористика XII“ одржан је у Тршићу, од 30. септембра до 2. октобра, у организацији Удружења фолклориста Србије, Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић“ у Београду, Центра за културу „Вук Караџић“ у Лозници и Научно-образовно културног центра „Вук Караџић“ у Тршићу. Конференција је окупила преко педесет научника (фолклориста, етнолога, антрополога, лингвиста, етномузиколога, итд.) из Србије, Босне и Херцеговине, Бугарске, Северне Македоније, Хрватске, Словеније, Пољске, Русије и Украјине.

За ову конференцију постављене су две доста опште теме: 1) Српски фолклор и фолклористика и други Словени и, 2) Савремена фолклористика. Прва тема била је посвећена превасходно компаративном изучавању словенског фолклора, те видовима сарадње међу српским и страним истраживачима фолклора. У оквиру друге теме разматрани су неки резултати актуелних теренских и архивских истраживања, мотиви у фолклорним делима, нове појаве у фолклору, и друга питања.

Конференцију су отворила три пленарна излагања — дописног члана САНУ Љубинка Раденковића: „Зимски календарски демони код Словена: балканске *караконцуле* и северноруски *шуликуны*“; Светлане Корольове са Пермског државног универзитета: „Каждение в мифо-ритуальной традиции русских-юрлинцев (погребально-поминальная обрядность)“ и Бошка Сувајића: „Академик Нада Милошевић-Ђорђевић — корифеј српске фолклористике“. У првом реферату било је речи о зимским календарским демонима, са посебним освртом на поређење балканских *караконцула* и северноруских *шуликуна*, Други реферат је био посвећен питању кађења (тамјаном) у посмртним обичајима Руса у јурлинском округу на Уралу. У трећем пленарном реферату дат је преглед рада и научних достигнућа дугогодишње професорке Народне књижевности на Филолошком факултету у Београду Наде Милошевић-Ђорђевић. Још двоје учесника скупа, у својим рефератима, бавили су се њеним

научним доприносом, чиме је обележена и годишњица њене смрти (Наташа Станковић Шошо, Миливој Бајшански). У оквиру прве теме скупа Иван Котев је говорио о везама српских и македонских фолклориста; Дејан Ајдачић о српском фолклору у руској фолклористици XIX века; Мирослава Карацуба о српској народној књижевности у Украјини XIX и XX века; Бранко Златковић о Вуку и Славонцима; Ана Витанова-Рингачева и Сузана Мицева о Ивану Котеву као спони између српских и македонских фолклориста; Михал Пејаш о представама српских хајдука код Пољака и Зона Мркаљ о елементима словенског фолклора у српским читанкама.

Већи број реферата је био груписан око фолклорних мотива и фолклорних елемената у народној и уметничкој књижевности — Снежана Милојевић је говорила о мотиву прерушеног краља у „Житију краља Милутина“ Данила II, Сава Дамјанов је пажњу посветио фаустовском мотиву и његовим варијантама у српској и кашубској књижевности, а Наташа Дракулић Козић је изучавала српске и словачке варијанте бајке о краљевићу, који се жени девојком-пауницом. Данијела Поповић Николић је анализирала допринос Драгише Витошевића у истраживању и афирмацији наивног стваралаштва. Излагање Ине Веселове, настало на основу теренских истраживања Руског Севера, показало је на који су начин иконографија и религијска убеђења руских старовераца утицали на формирање њихове усмене књижевности, док је Мирела Макурат говорила о слици и представама Богородице у јужнословенским народним песмама. Ана Витанова-Рингачева је анализирала утицај игре, плеса и лиминалног времена у народним песмама са еротским мотивима у записима Вука Караџића и Ивана Котева. Реферат Александре Бјелић је био посвећен рукописној библиографији радова о народној књижевности Војислава Јовановића Марамбоа.

Проучавања народних епских песама су била у основи излагања Саше Кнежевића, који је анализирао сва издања Херманових „Народних пјесана Мухамеданаца у Босни и Херцеговини“, показавши како је, са сваким новијим издањем, текао процес десловенизације босанских муслимана (од аустроугарске окупације до данашњих дана); Дејан Илић је представио збирку епских песама Николе Кашиковића, указавши на њене стилске и поетичке одлике, однос према Вуковим песмама, затим рецепцију у српској фолклористици; Данијела Петковић је говорила о неугледним и нетипичним јунацима епских песама јужнословенских народа и руских биљина (према изгледу, понашању и пореклу), компаративно истражујући обрасце изградње ових ликова и сижеа у којима се јављају; анализа ликова одметника и јунака у „Бановић Страхињи“ и „Беовулфу“, уочавање сличности и могућег заједничког порекла било је у основи излагања Данијеле Митровић; Марија Миљковић је изложила реферат на тему „Функција посестрима у народним епским песмама са Косова и Метохије“; Јована Милованчевић је у центар свог истраживања поставила песме о смрти Марка Краљевића у јужнословенском контексту.

Нове појаве у фолклору на интернету, затим заступљеност Пропа, Шапира и Потебње на интернету код Руса је анализирао Јулија Архангелскаја, док је Вероника Абрамова проучавала специфичности градских легенди у Тули. Посмртни обичаји су били тема излагања Наталије Голант и Николаја Сухачова, који су показали утицај погребних обреда Влаха тимочког краја у варијантама румунске баладе „Миорица“, док је Драгана Ђурић анализирала обичајне поступке, који се спроводе приликом умирања човека у кући да би му се олакшао растајак са душом, али и као заштита укућана од нежељених утицаја покојника. Ермис Лафазановски је указао на нове прилоге у изучавању светог дрвећа, које је раније започео Јован Трифуновски. Обичајима годишњег циклуса у календару су пажњу поклонили Михај Радан и Миљана-Радмила Ускату, проучавајући зимске и пролећне празнике, веровања и обичаје Карашевака, док је Ана Чугуровић говорила о обичајима и променама обичаја везаних за Ивањдан и Ђурђевдан у Јадру.

Социолошки приступ у изучавању Балкана, поглед на балканске народе, њихов идентитет и односе после распада Југославије заједнички су за излагања Славице Гароње Радованац (о новим фолклорним идентитетима на просторима Балкана), те Богдана Дражете, који је говорио о односима Срба, Бошњака и Хрвата у Босни и Херцеговини почетком XXI века, као и Александра Павловића, који је представио реферат на тему „Срби у Косовској Митровици: наративи о садашњици и жељеној сутрашњици у светлу паралеле са мотивима фолклорних форми“. Александра Матић је анализирала етнографску слику Македоније и Србије у међуратном српском путопису. Сања Лазаревић Радак је на примеру

новогодишњих честитки проучавала кризу социјализма и наговештаје транзиције. Реферат Биљане Анђелковић је био посвећен народним предањима о Милошу Обилићу као ктитору манастира Тумане.

Лингвистичка истраживања су била у основи излагања Веселина Петровића, који је говорио о ткачкој лексици у дијалекатским речницима српског језика, затим Драгане Цвијовић, која је анализирала називе за човека у „Сликама из сеоског живота“ Јанка Веселиновића, те Милице Стојановић, чија су тема истраживања били глаголи мотивисани називима музичких инструмената у српском језику. Бранкица Марковић је проучавала савремену антропонијму Новог Сада, посебно се осврнувши на фреквентност традиционалних, али и нових, модерних мушких имена. Руским загонеткама су се бавиле Марија Ковшова, разматрајући семантику родбинских веза у традиционалној слици света на примерима ликова оца и мајке, док је излагање Олге Орлове било посвећено дивљим и домаћим животињама у руским народним загонеткама.

О темама везаним за нематеријално културно наслеђе су говорили Наталија Котелникова (о фолклорној прози у регистру елемената нематеријалног културног наслеђа), Марко Стојановић (о манифестационом туризму као потенцијалу културног наслеђа), Здравко Ранисављевић (о основним индикаторима културног наслеђа у традиционалним плесовима у Србији). Етномузиколошким истраживањима припадају реферати Веселке Тончеве (о традиционалној песми и игри Горанаца у истраживањима српских, других словенских, али и несловенских аутора), затим Зоране Гује (о Јелици Беловић Бернациковској као проучаваоцу певања уз гусле).

Модерне појаве у друштву, неопаганизам и употреба квазимитологије Словена су били предмет разматрања Магдалене Богуславске, која је представила и утицај савремених (најчешће погрешних) представа о словенском фолклору у терапеутској пракси, затим Сузане Марјанић, која је апокалиптични роман „Мобилни телефон“ Стивена Кинга посматрала у светлу актуелних извештаја о геонинжењерингу, али и теорија завере. Пандемија изазвана ковидом 19, глобалне теорије завере, али и њени локални одједи на интернету били су тема излагања Мирјам Менцеј, као и Смиљане Ђорђевић Белић, која је посебну пажњу посветила жанровима и у оквиру њих укрштању етиолошких и есхатолошких слојева.

На конференцији су представљена нова издања Удружења фолклориста Србије, а за учеснике скупа су организовани и обиласци Вукове куће и манастира Троноше.

Драгана Ђурић
Балканолошки институт САНУ
draganasdjuric@gmail.com

РЕГИСТАР КЉУЧНИХ РЕЧИ

1921 (год) 377

А

авангард 180
акмеизм 313
анакреонтика 71
Андрей Белый 201
А. Пушкин 51
А. Шенье 71

Б

барокна беседа 305
библиографический журнал 155
Библиографические известия 155
боје 427
бытие 105

В

Ве Полянский 167
визуальные коды 51
Владислав Ходасевич 377
восприятие 51

Г

Гаврил Венцловић 305
глаголка флексија 447
Гоголь 105
граница 105
гротеск 359
гротеска 269

А

двоемирие 105
дијалог 25
дискурс 25
Дмитро Донцов 411
Достоевский 121, 167
душа 105, 137

Е

еврейская тема 201
ерос 25

Ж

женская поэзия 313
Житије светог Симеона 13
журнал *Зенит* 167

З

закон 121

И

игра природы 121
идентичность 121
интердискурзивность 25
интермедиальная отсылка 251
интермедиальность 251
интермедиальный образ 251
интертекст 377
истина 137
інтермедіальність 239

К

карневал 269
класика 269
коллаж 359
„Колада-театар“ 269
коммуникация 105
Константин Вагинов 359, 377
Константин Кузьминский 225

Л

Лав Толстој 137
Лебядкин 121
Лев Толстой 201
лексика 427
лексикографија 447
лирика 25
Лирика Б. Поплавского 180
литературные школы и влияния 313
литературный Ленинград 359
литературный Петроград 377
лінгвоперсона 411
логос 25
љубав 25, 137

М

максима *характер* 411
 масовка 269
 мифопоэтика 71
 Мищич 167
 моделирование 251
 модни журнал 427
 М. Проданович 239

Н

Набоков 201
 насилие 269
 небытие 105
 некролог 155
 неоавангард 225
 неподцензурная поэзия 225
 Николај Кољада 269

О

обрядовая культура 105
 однос живота и уметности 137

П

парадокс 25
 Пасха 201
 перерождение 121
 Петр Первый 201
 писац као сведок 13
 поэтика 25
 посмертное существование 105
 постдрамско позориште 269
 поэзия минимализма 225
 поэтика кинодискурса 251
 представа 269
 природа 121
 психоделическая поэзия 225

Р

Раскольников 167
 реторика 25
 ритуальность 269
 русская поэзия XX века 313
 русский перевод 71

С

сема 411
 символ 71
 символизм 180
 славянская мифология 105
 смысл 239
 српски 427, 447
 Стефан Првовенчани 13
 стихотворение «Зеленый ужас» (редакции
 1927 и 1938) 180

сходство 121
 сюрреализм 180

Т

Татьяна Ефименко 313
 теологічність 239
 точка зрения 51
 трансгресија 25
 траурная речь 155

Ф

француски 427, 447

Х

художественное пространство 51
 художественное письмо 359

Ч

чешки 447

Э

эпитафия 155

А

A. Alchuk 213
 A. Chenier 71
 acmeism 314
 anacreontic poetry 71
 Andrei Belyi 201
 Antifašistički front žena 388
 A. Pushkin 51
 artistic space 51
 avant-garde 180

В

baroque sermon 305
Bibliografičeskiye Izvestiya 155
 bibliografije 388
 bibliographic magazine 155
 bibliographies 388
 books 388
 border 105

С

caprice of nature 121
 carnival 270
 časopisi 388
 classic 270
 collage 359
 colours 428
 communication 105
 Czech 447

D

dialog 93
 dialogue 26
 dijalog 93
 discourse 26
 Dmytro Dontsov 411
 Dostoevsky 167
 Dostoyevsky 121
 dual world 105

E

Easter 201
 E. Mnatsakanova 213
 epitaph 155
 eros 26
 eulogy 155
 existence 105

F

fashion magazine 428
 feminism 388
 feminizam 388
 fiction writing 359
 French 428, 447

G

Gavril Venclovic 305
 G. Aygi 213
 Gogol 105
 grotesque 270, 359

I

identity 121
 interdiscursivity 26
 intermedial images 252
 intermediality 239, 252
 intermedial references 252
 intertexts 377

J

journals 388
 journal *Zenit* 167

K

književnost 388
 „Kolyada-Theater“ 270
 konferencije „Drug-ca“ i „Žensko pismo“ 388
 Konstantin Kuzminsky 226
 Konstantin Vaginov 359, 377

L

law 121
 Lebyadkin 121
 Leo Tolstoy 201

Lev Tolstoy 137
 lexicography 447
 lexis 428
 Life of St Simeon 13
 linguoperson 411
 literary Leningrad 359
 literary Petrograd 377
 literary schools and influences 314
 literature 388
 logos 26
 Loss of Speech 213
 love 26, 137
 lyric poetry 26
 Lyrics by B. Poplavsky 180

M

mass scene 270
 maxim *character* 411
 meaning 239
 Micic 167
 mirror 93
 modeling 252
 M. Prodanović 239
 mythopoetics 71

N

Nabokov 201
 nature 121
 neo-avant-garde 226
 Neo-Avant-Garde 213
 Nikolay Kolyada 270
 non-existence 105
 N. V. Gogolj (N. V. Gogol) 93

O

obituary 155
 obrazovanje žena 388
 ogledalo 93

P

paradox 26
 perception 51
 Peter the Great 201
pietas literata 305
 play 270
 poem «Green Horror» (the editions of 1927
 and 1938) 180
 poetic minimalism 226
 poetics 26
 point of view 51
 post-dramatic theatre 270
 posthumous existence 105
 prevodenje, knjige 388
 psychedelic poetry 226

R

Raskolnikov 167
 relationship between life and art 137
 rhetoric 26
 ritual culture 105
 rituality 270
 ruska književnost 93
 Russian literature 93
 Russian poetry of the 20th century 314
 Russian translation 71

S

sema 411
 Serbian 428, 447
 similarity 121
 Slavic mythology 105
 soul 105, 137
 Stefan the First-Crowned 13
 surrealism 180
 symbol 71
 symbolism 180
 S. Zavialov 213

T

Tanja Popović 93
 Tatiana Efimenko 314

the conferences Drug-ca (The Comrade) and
 Žensko pismo (Women's writing) 388
 the Jewish theme 201
 theology 239
 the poetics of cinematic discourse 252
 The Women's Antifascist Front 388
 transformation 121
 transgression 26
 translation 388
 truth 137

U

uncensored poetry 226

V

Ve Polyansky 167
 verb inflection 447
 violence 270
 visual codes 51
 Vladislav Khodasevich 377

W

women's poetry 314
 writer as a witness 13

САРАДНИЦИ У 102. СВЕСЦИ
Зборника Матице српске за славистику

др Наталија Билик, професор
Институт за филологију
Кијевски национални универзитет „Тарас Шевченко“

др Тихомир Брајовић, редовни професор
Катедра за српску књижевност, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Дмитриј Бреслер, доцент
Научно-истраживачки универзитет «Висока школа економије»
Москва

др Јасмина Војводић, редовни професор
Филозофски факултет
Свеучилиште у Загребу

др Аркадиј Голденберг, професор
Волгоградски државни социјано-педагошки универзитет
Волгоград

др Јелена Гордејева, доцент
Нињеновгородски државни универзитет „Н. И. Лобачевски“
Нињњи Новгород

др Драгана Ђурић, научни сарданик
Балканолошки институт САНУ, Београд

др Оливера Жижовић, доцент
Катедра за општу књижевност и теорију књижевности
Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Тамара Жужгина-Алахвердјан, доцент
Горловски институт за стране језике,
Донбаски државни педагошки универзитет

др Ирина Зикова, научни сарадник
Институт за лингвистику РАН, Москва

др Корнелија Ичин, редовни професор
Универзитет у Београду

др Марина Јањић, редовни професор
Филозофски факултет
Универзитет у Нишу

мр Лана Јекњић, истраживач-сарадник
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Александра Корда Петровић, редовни професор
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

мр Марија Кувекаловић, истраживач-приправник
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Јелена Кусовац, ванредни професор
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Игор Лошчилов, професор
Институт за филологију СПО РАН
Новосибирск

мр Глеб Маматов, асистент
Катедра за руску и светску књижевност
Новосибирски државни педагошки универзитет

мр Немања Марјановић, докторанд
Катедра за српску књижевност, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Саша Марјановић, доцент
Катедра за романистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Бранкица Марковић, научни сарадник
Институт за српски језик САНУ, Београд

Оксана Микитјук
Национални универзитет „Лавовска политехника“
Лавов

мр Горан Милашин, виши асистент
Катедра за српски језик, Филолошки факултет
Универзитет у Бањој Луци

мр Нада Милићевић, докторанд
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

мр Весна Николић, докторанд
Катедра за српски језик, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

мр Мерима Омерагић, истраживач-сарадник
 Центар за интердисциплинарне студије „проф. др Здравко Гребо“
 Универзитет у Сарајеву

др Михаил Павловец, доцент
 Научно-истраживачки универзитет «Висока школа економије»
 Москва

др Александра Павловић
 Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, Београд

др Дмитриј Сичинава, виши научни сарадник
 Институт за руски језик РАН
 Универзитет у Потсдаму

Биљана Стикић, независни истраживач,
 Нови Сад

др Јелена Тиришкина, професор
 Катедра за руску и светску књижевност
 Новосибирски државни педагошки универзитет

др Јелена Толстој, професор
 Јеврејски универзитетб Јерусалим

др Марина Уртминцева, професор
 Нижњеновгородски државни универзитет „Н. И.Лобачевски“,
 Нижњи Новгород

др Андреј Устинов, професор
 Центар за отворене студије
 Сан Франциско

др Андреј Фаустов, професор
 Вороњешки државни универзитет
 Вороњез

др Владимир Фешченко, научни саветник
 Институт за лингвистику РАН, Москва

др Ирена Шпадијер, редовни професор
 Катедра за српску књижевност, 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), (Јакбсон 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; Moskvich 1990);

д) ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразиран, 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 развитуку: 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 исићивања*. 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.
- Чажкановић 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 књижески. 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 11th 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 подпоља*. 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 њрисйеле за св. 102

Зборника Матице српске за славистику

др Дејан Ајдачић
др Жива Бенчић
др Олга Бурењина
др Михаил Вајскопф
др Јасмина Војводић
др Роналд Врон
др Валериј Гречко
др Биљана Дојчиновић
др Зоран Ђерић
др Мина Ђурић
др Жан-Филип Жакар
др Оливера Жижовић
др Корнелија Ичин
др Магдалена Кох
др Иља Кукуј
др Јефим Курганов
др Јелена Кусовац
др Олег Лекманов

др Марк Липовецки
др Александра Марковић
др Никола Миљковић
др Јуриј Мурашов
др Јелена Пилиповић
др Јован Попов
др Људмила Поповић
др Андреј Росомахин
др Људмила Сараскина
др Игор Смирнов
др Далибор Соколовић
др Вера Терјохина
др Дмитриј Токарев
др Светлана Томин
др Жарко Требјешанин
академик Анатолиј Турилов
др Јосип Ужаревић
др Ирена Шпадијер

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. 102
закључен је 27. децембра 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